چهارمین
جشنواره جهانی فیلم تهران

L'HISTOIRE D'ADÈLE H
سرگذشت آدل ـ آش

اثر : فرانسوا تروفو

SWEPT AWAY
گمگشته

اثر : لینا ورتمولر

نگاهی به: «گمگشته» لینا ورتمولر

لینا ورتمولر کار گردان بنام اینالیائی زمانی گفته که هر انسانی یک اتوبیاگرافی است و این فکر هیچ‌جا بهتر از آخرین فیلمش «گمگشته» بیان نشده است.

می‌بینید که نگفتم «ورتمولر ایتالیائی» زیرا اگر این تعداد کار گردان زن ایتالیائی که هر کدامشان یک کار گردان زن آنچنان گرم است که پیدایش یک کار گردان زن برجسته خیر بحالش توجهی است. «ورتمولر» پیش از هر چیز یک کار گردان و فیلمنامه‌نویس است و او فیلمنامه‌های آثارش را خودش می‌نویسد) و فلسفاتی در فیلم‌های او هست که می‌تواند برای خواهر اندی که طرفدار آزادی زنان هستند قابل توجه باشد.

ورتمولر می‌گوید که «نظر برآ با برابر بودن آنچه که زن‌ها برای بدست آوردن آن مبارزه می‌کنند» موافق است» و این معادل همان وضعیتی است که ترومنکی را به گفتن داد. علی‌رغم سرسپردگی نظر برآ کامل ورتمولر به جنبش آزادی زنان، عناوین حزبی و گلیشه‌ای، شکل یا مفهوم آثار او را معین نمی‌سازد. فیلم‌های خوب معمولاً با یک فکر یا ایده مشخص شروع نمی‌شود که بعد در طی فیلم بقیه‌اش در آید. مانند فیلم‌های «ورتمولر»، هر فیلم خوب از احساسات و تجربیات و رازهائی سرچشمه می‌گیرد که در طول فیلم بیشتر و دقیق‌تر مورد کاوش قرار می‌گیرند.

این موضوع در فیلم «گمگشته» که اساساً یک داستان عشقی است بخوبی بچشم می‌خورد. عشق — و یا شاید بهتر باشد بگوئیم مبارزین سر این فیلم مثل همیشه دو قطب متضاد ماجرا هستند: مرد و زن.

عوامل دیگری نیز آنها را در دو قطب متضاد قرار می‌دهند: زن گاه (مرد سیسیلی و زن از شمال ایتالیاست)، طبقه اجتماعی (مرد یک ملوان و از این نظر وابسته به طبقه کارگر و زن ثروتمند و متعلق به طبقه بورژوا است) و سیاست (مرد یک کمونیست سرسپرده و زن کاملاً طرفدار نظام کاپیتالیستی است).

ماجرای آنها که در حقیقت یک داستان پر بار معاصر است، مانند بسیاری از داستان‌های پر بار با گیر افتادن آنها در یک جزیره در دریای مدیترانه آغاز می‌گردد و عواقب و نتایج این وضع قابل پیش‌بینی است گو اینکه این نتایج که بوجود نمی‌آیند به آسانی قابل پیش‌بینی نیستند.

موضوع انتخاب در چند فیلم «ورتمولر» مطرح می‌شود. در این فیلم عمل انتخاب توسط بهار نیو (جیان کارلو جیانینی) ملوان و رافائلا (ماریا آنجلا ملاتو) زن ثروتمند که قایقی را که بهار نیو در آن کار می‌کند، اجاره می‌کند، توسط موقعیت اجتماعی آنها تعیین می‌شود و بعد وقتی در جزیره‌ای که گرفتار آنها بحالی در می‌یابند که آنها در دست‌های آلمانی دستشان به آن نرسیده، گیر می‌افتند، عوامل جنسی و عاطفی نیز در انتخاب و نیز در وضعیت آنها نسبت بیکدیگر تأثیر می‌گذارد.

«ورتمولر» بیشتر یک جامعه‌شناس است تا یک سوسیالیست یا طرفدار نهضت آزادی زنان. تمام فیلم‌های او از وضعیت‌های اجتماعی دقیق و مشخصی سرچشمه می‌گیرند که تأثیر مستقیمی بر شخصیت و رفتار آدم‌های داستان دارند. تاثر حتی فیلم‌های او با عناوین و طبقه‌بندی‌های فکری و فلسفی راست است، اما در عین حال فیلم‌های او چنان سرشار از کیفیت غیر قابل پیش‌بینی زندگی است که طبقه‌بندی آنها از نظر فکری و فلسفی چندان ساده نیست. می‌توان فیلم‌های او را از نگاه از هم جدا کرد و هر کدام یک عنوان فلسفی یا عقیدتی گذارد، اما در عین حال یک کیفیت و بُرد و عمق همیشگی غیر قابل تغیر به باقی می‌ماند. و این کیفیت میهم باقی همان چیزی‌است که یک هنرمند را از یک صنعتگر هنر متمایز می‌سازد.

«بهار نیو» واجد تمام خصوصیاتی در فیلم است که هنوز تعصب‌های فارغی را نسبت به حقوق زنان از دست نداده‌است. ضمناً او از آن دسته آدم‌هاست که همیشه قهرمان نظام کاپیتالیستی را برمی‌انگیزند، در عین حال که خودش از عذاب دادن زنی که دوستش دارد، رو گردان نیست.

«رافائلا»، زیبا، خودخواه و بی‌توجه به دیگران — اما به اصول — نمونه کامل یک زن سر کش است، بر خورد آنها در جزیره که با تسخیر رافائلا به دست بهار نیو شروع می‌شود، به تسلیم رافائلا در برابر بهار نیو و سر انجام به یک عشق دو جانبه منتهی می‌گردد که بی‌شک طرفداران نهضت آزادی زنان را خشمگین خواهد ساخت.

مبارزه دو جنسی مخالف در فیلم «گمگشته» در سینما کم و بیش بی‌سابقه است، گو اینکه جنگ جنسی آنها ناشی مضحک است نه به این خاطر که آنها در این مبارزه زنان خشن نیستند، بلکه از این نظر که اینرو به صورت آدم‌هائی با نیازهای غیر منتظره — هر چند ناکامل — ظهور می‌کنند، به هر صورت فیلم اصول و عقاید گلیشه‌ای و حزبی را در هم می‌کوبد.

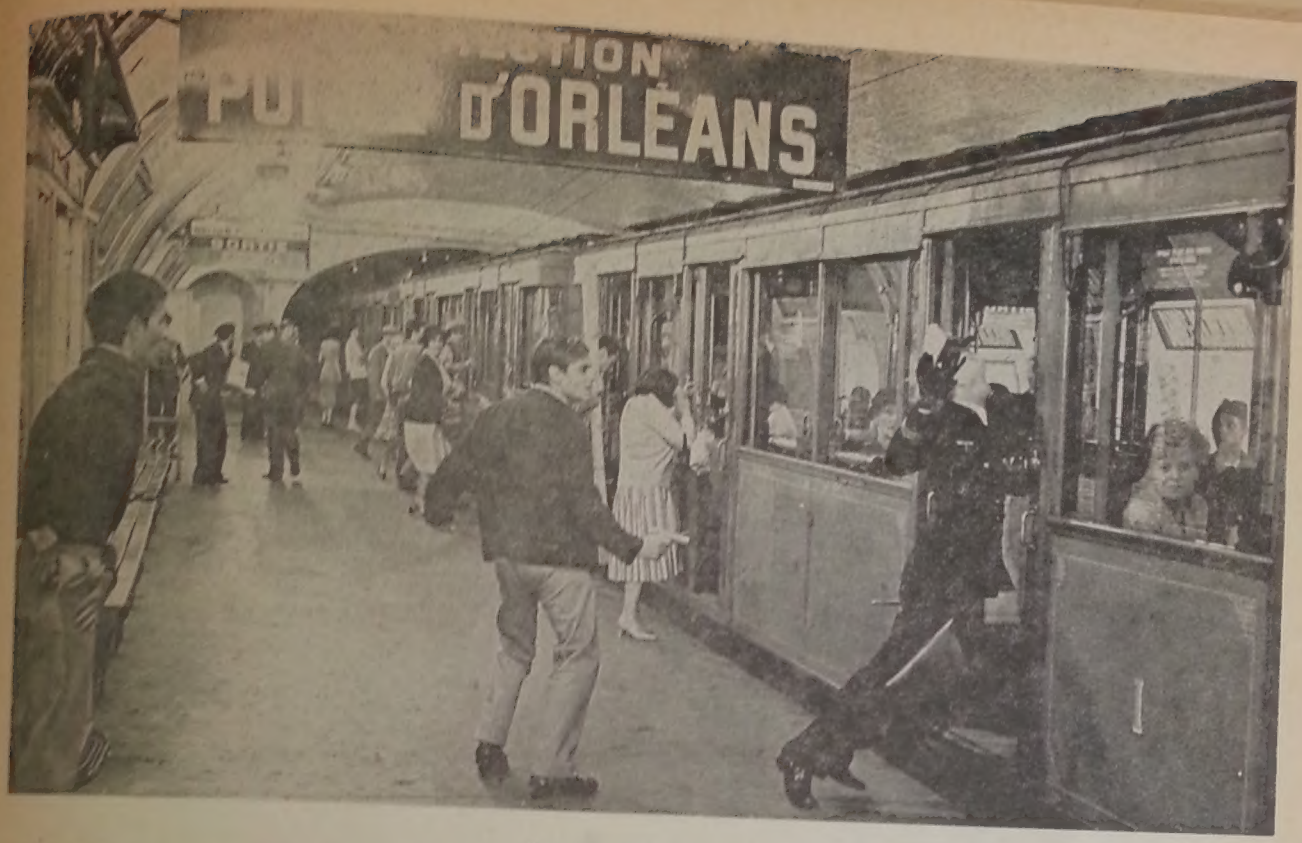
ضمناً فیلم «گمگشته» از نظر تصویری نیز بسیار زیبائی است. آفتاب درخشان مدیترانه و دریا و همچنین بازی‌های جیانینی و ملاتو بسیار دیدنی است.

«ملاتو» که در یکی دیگر از فیلم‌های «ورتمولر» به نام «عشق و هرج و مرج» نقش یک روسپی را داشت، در این فیلم شخصیتی کاملاً متفاوت از آنچه می‌کند و ورتمولر گاهی تصاویر درشت زیبائی از او عرضه می‌کند، شاید نیز او مانند مارچلو ماسترویانی دنیه عضلات بدنش، بنظر می‌رسد او از آن دسته آکتورهای ساده و با استعدادی باشد که همیشگی خودند؛ بر تنهائی که دارند، تفصیل نمی‌کنند، حتی در قسمتهائی که شخصیت فیلم غیر قابل تحمل می‌شود، وجود آکتور در درون پنهان می‌ماند و این یکی از رازهای بازیگری خوب در سینماست.

وحشت کاذبی
«نیویورک تایمز»

مصاحبه مطبوعاتی با «میکل آنجلو آنتونیونی»

روز گذشته در هر کجا صحبت از مصاحبه مطبوعاتی «میکل آنجلو آنتونیونی» بیشتر من امتداد خبرنگار، منتقد و علاقمندان حضور داشته و زمان گفتگو به بیش از یکساعت بالغ گردید. ما متن و نوار این گفتگو را در شماره آینده «سینما ۲۵» نقل خواهیم کرد.



SECTION SPECIALE

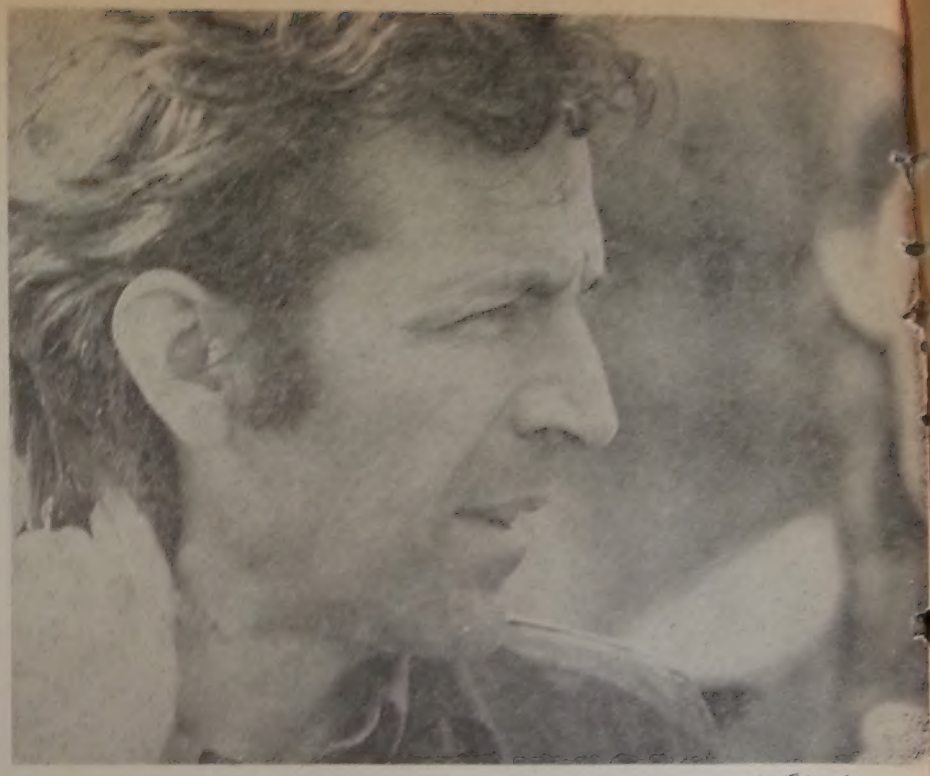
FILM DE COSTA-GAVRAS

«بخش ویژه» و «کوستا گاوراس»

از : فریدون معزی مقدم

بخش ویژه «نفس‌بر» است. فرصت نمیدهد و جای بحث وشك هم باقی نمیگذارد. یکسوی «ساختمان» فیلم تحقیق غیرقابل حاشا ومستندی است ازشیوه‌ای که دولت وقت فرانسه (مارشال پتن) برای خوشنودی فاتح در کار «حقوق» میکند آنچنان که ارکان «عدالت» بلرزه درمیآید. سوی دیگر «ساختمان» فیلم حرف اصلی وهمیشگی کوستا گاوراس (ونه گاورا ــ درست است که خودش تقریباً فرانسوی است اما اسمش یونانی است وخودش هم عصبانی میشود اسمش را مورد حمایت دستور زبان فرانسه قرار بدهند . . .) بله سوی دیگر «ساختمان» فیلم یعنی بنای محتوی، حرف اصلی و همیشگی کوستا گاوراس یعنی چشم درمقابل چشم است و او همیشه این ایده ، این آرزو را درشرایطی که آزادی انسان مورد تجاوز قرار گرفته است وحقوق حقه وقطعی او دراختیار یك مجموعه صرع گرفته حکومتی قرار میگیرد ، تصویر میکند. در شرایط «فرانسه اشغال شده» کشتن یك سرباز یاافسر اشغالگر شاید ازنقطه‌نظر ذهن عقلایی دو دوتا چهارتایی بی‌نتیجه وعبث تفسیر شود اما فرانسوی‌ها این کار را کردند . «گاوراس» بویژه حقانیت این «قهر» را با جلوگیری سرسختانه از مبدل شدن آلمانی‌ها به آلمانی‌های سینمای هولیوود و با نمایش واقعی آلمانی‌ها اعلام میدارد. آلمانی‌های «گاوراس» کوچکترین فرقی با فرانسویها و با ملت فرانسه ندارند. حتی افسر آلمانی ترور شده نمیتواند کوچکترین ارتباط ملموس با اوضاع روز پاریس داشته باشد. لااقل «پاریس» درخشکی است وافسر آلمانی یك افسرنیروی دریایی. آلمانی‌ها مثل توریست‌های امروز پاریس دوربینشان را به پاریسی‌ها میدهند که درمقابل اینبه فرانسوی از آنها عکس بگیرند . آنها «انسان» هستند . اما تنها پذیرفته‌اند که چکمه‌پوش حکومتی مجاوز باشند و ازهمین‌رو با تمام انسانیت و نجابت و زیبایی و جوانیشان مستحق مرگ هستند . «گاوراس» این چنین ، مبارزات کوچك دوره اشغال پاریس را که بعداً گسترش یافت ــ توجیه میکند.

محاکمه مجدد افرادی که قبلاً محاکمه و محکومیتشان مشخص شده است و قرائت این دادگاهی که حاضر باشد به‌آشکارگی رأی دهد و استناد به‌قانونی بکند که هرگز در فرانسه بتصویب نرسید ودرمرحله بررسی وپیشنهاد حتی با هزاران اعتراض روبرو شده بود و حکومتی که یك «ظاهر» از دولت داشت و در داخل آن همسران وزرا در «هتل دولت» منزل مرغ‌های قشنگ دوان بودند که تمثیلی از «کابینه‌های فوق‌العاده» و ناگهانی خیلی از کشورها میتواند باشد ــ شوخی سرهنگهای یونان فرانسوی تلوزیون مضحکه‌ای که ضمن مضحکه‌بودن خیلی‌ها را روزی روشن سوراخ سوراخ کرده ــ زمینه‌های اصلی ساختمان ذهنی فیلم است . بقیه‌اش باید بازسازی



کوستا گاوراس

زیبای گناه وقصور محکومینی که دوباره اززندانها برای محاکمه‌مجدد فراخوانده‌شده‌اند اضافه کرد. بازسازی آنچه که آنها واقعاً مرتکب شده بودند وبخاطر آن دستگیر، محاکمه ومحکوم شده‌بودند. دولت و خوش‌رقص‌ترین وزیر کابینه دولت پوشالی یعنی «وزیر داخله» می‌بایست با اعدام شش فرانسوی (هر که باشند؟) ازخشم «آلمانی‌ها» جلوگیری می‌کرد. خشمی که در مقر حکومتی «آلمانی»ها می‌بینیم که مقامات فرانسوی «نظام» بیشتر سنگ‌اش را بسینه میزنند (درواقع حتی بعضی‌از امرای ارتش‌اشغالگر باچنین‌عکس‌العملی موافق نیستند). البته بازهم اشتباه نشود نه‌اینکه آنرا (غیرانسانی) تشخیص‌داده‌اند بلکه گوبلزهای کوچولو وبا ذکاوت خیلی‌خوب تشخیص‌میدهند که این عمل یعنی این آدمکشی قانونی شده توسط حکومت محلی‌فرانسوی درجهت مصالح وتصویر آنان ومآلاً ارتش وآلمان و . . . نیست. بعضی ازوکلا یادآور «دادستان» "Z" هستند. بهرحال «گاوراس» طی چند فیلم در نشان‌دادن ماهیت «عدالت» ، «دادگستری» ، «حقوق» و اینکه دستکاری دراین ارکان به چه فجایعی میانجامد بیشتر از هرمسئله دیگری پرداخته است. یعنی برخلاف نظر رایج بیشتر «انتخاب شخصی» و «مسئولیت فردی» موضوع کوشش‌های سینمائی اوست تا تبلیغ کورکورانه و عوام‌فریبانه «میتینگی». چه او با انتخاب زمینه‌های فیلمهای مختلفش بخوبی نشان‌داده‌است که در «چکسلواکی» همانگونه سیاست کشوری را متجاوز می‌یابد که درکشورهای آمریکای جنوبی سیاست کشوری دیگرزا . دریونان تجاوز درونی‌است وهمچون تابلوی «اسپانیای» «دالی» دستی از یك پیکره پستان خودرا بخشونت میفشرد ودست‌آخر اینکه در شرایط «دشمن شادی» چون فرانسه تنها و شکست‌خورده ، آنها که بیش از همه به خفت بیشتر دامن میزنند خود عالیجنابان داعیه داران حفظ حیات وتمامیت فرانسه و فرانسوی بودند نه ملت فرانسه (اعم از به‌مقاومت‌پیوسته‌ها ویا افراد ساکت و برداری که بهرحال با علاقه بیشتری به زنده ماندن به زندگی محدودی در جوار و حضور وتحکم ارتش فاتح تن در داده بودند).

بهرحال در ۱۹٦٤ گاوراس با «قاتلین اتومبیل خواب» خود را بعنوان یك کارگردان موفق فیلمهای جنایی ودلهره‌آور شناساند. فیلم دوم او آغاز توجه اجتماعی اوست . توجه اجتماعی و تا حدی دوری از سینمای فانتزی وغیرواقعی صرف.

مقاومت فرانسه در دوره اشغال درفیلم دوم او «یك مرد زیاد هم هست» نیز تم اصلی بود ــ اما بقول خودش این فیلم ، فیلم مهمی نیست . "Z" موضوع واقعی زمان را تم خود میسازد . فیلمنامه اقتباسی‌ازرمان «واسیلیس‌واسیلیکوس» بود اما بهرحال ترور «گرگوریوس لابراکین» در ۱۹٦۳ موضوع فیلم بود واین ترور ، تروری بود واقعی و بدست مزدوران سرهنگان و بزبان گاوراس، بهرحال کوششی درنشان‌دادن مکانیزم جنایات سیاسی دراین‌ایام. چپی‌ها خیلی گاوراس را بخود چسباندند بخصوص کمونیستهای اروپایی سرسپرده مسکو. اما این خوشحالی دیری نپائید. «اعتراف» خدمت کمونیست بازی هم رسید . محاکمات دیکته‌شده استالینیست‌ها درچکسلواکی ۱۹۵۲ . جنجال چپی‌ها بعداز نمایش این فیلم بلند شد ومثل‌همیشه سوفسطایی گری درجنبشهایی که درکنارشراب‌وآبجو وغذای کافی به «حرف» بسنده کرده‌اند. دعوا در این خلاصه میشد که آیا «اعتراف» یك فیلم ضدکمونیست است یا ضد استالینیست . اما «گاوراس» را می‌بینیم که همچنان آزاده و رها ازاین رنگ‌های سیاسی ، هرنوع زور، توطئه و جنایت سیاسی را اعم از چپ وراست ومیانه محکوم میکند . «حکومت نظامی» آخرین فیلم او قبل از «دادگاه ویژه» (بخش ویژه) نیز بااستفاده از یك‌رویداد واقعی شکل‌میگیرد. این‌بارنوبت ناراحتی‌آمریکایی‌های بظاهر آزاداندیش بود که وقتی گاوراس به سرهنگهای‌یونانی، به‌فرانسویان‌بزدل‌وبه‌آلمانیهای تجاوزکار و به کمونیستهای استالینیست روسی خرده میگرفت ، برایش هورا میکشیدند . اگر درست بخاطر داشته‌باشید گروهی که همه «جنبش آزادیبخش اوروگوئه» نام گرفته بودند در اگوست ۱۹۷۰ یك کارمند رسمی آمریکایی توسعه بین‌المللی را به نام « دان میتریونه » که درظاهر کارشناس امور «ترافیك وارتباطات» بود دزدید ودرغایت‌کشت.(البته آنها مدعی‌هستند که او را «اعدام» کرده‌اند . اینهم از همان حرفهاست) این آقای «دان میتریونه» درواقع کارشناس آموزش روشهای شکنجه به پلیس و ارتش اوروگوئه بود. قصد گاوراس در ساختن این فیلم هیچ نبود جز گرفتن یقه «نئوکولو ــ نیالیزم» . بگذارید اولین پرسش و پاسخ او را درباره این فیلم برایتان ترجمه کنم و صحبت درباره‌گاوراس وآخرین فیلمش «بخش ویژه» را دراین‌گزارش انتقادی معلول که بیش‌از این برای یك فیلم وکارگردان مجال نمیدهد ــ مختومه اعلام‌کنیم.

ــ هدف سیاسی شما در ساختن «حکومت نظامی» چه بود؟

ــ صرفاً نمایش یك وضعیت ، یك نمونه خاص از نئوکولونیالیزم (استعمارنو) ودرانجام این‌کار نشان‌دادن سیمای وقایعی‌که بر جامعه پوشیده است . «میتریونه» اول در لباس یك دیپلمات بعد درلباس یك مشاور وسپس درهیأت یك پلیس شناخته میشود . این گیج‌کننده و به اعتباری دلهره‌آور است.

این بی‌تردید حقیقت دارد که بزرگترین کشورها ــ ونه‌فقط ایالات متحده ــ ازاین‌گونه «کارشناسان» به‌کشورهای کوچك‌گسیل‌میدارند. اینها کمی شبیه همان میسیون‌های مذهبی هستند که مدتها پیش ازطرف کلیساها اعزام میشدند.

MICHELANGELO ANTONIONI

تازه‌ترین گفتگو با :

میکل آنجلو آنتونیونی

« ۲ »

ترجمه : هوشنگ بهارلو

حالا برای‌اینکه درمورد صحنه‌ای که‌شما به‌آن‌اشاره کردید صحبت کرده باشم، یعنی صحنه‌ای که چرخهای «لندرور» در شن‌صحرا فرومیرود باید بگویم برای‌آنکه «جك نیکولسون» را بتوانم مقابل‌دوربین فیلمبرداری گرفتاربحران روحی‌کنم رابطه‌ام را با اوکمی‌تغییردادم و رفتار خشك و نامطبوعی با او میکـردم . «جك نیکولسون» حتی متوجه این تغییر رابطه من با خودش هم نشد. این قسمت از بازی او در شرایط و وضعیت بسیار سختی انجام میگرفت. باد بسیار شدیدی میوزید و مقاومت در مقابل باد وتوفان شن بدون آنکه، مانند اعراب و سایر افراد گروه فیلمبرداری صورتمان را پوشانده باشیم، کار بسیار مشکل و طاقت‌فرسائی بود. وقتیکه این صحنه را فیلمبرداری میکـردیم « جك نیکولسون» ازشدت ناراحتی واقعاً دچار بحران روحی شده بود وگریستن او کاملاً واقعی بود.

● این حالت و این نوع بازی‌کردن در تمام طول فیلم وجود دارد. درفیلم شما «جك نیکولسون» برخلاف فیلم China town بازی نمیکند. پرسوناژ فیلم کاملاً در وجود آکتور فیلم رسوخ کرده و او مستقیماً یك مرد آمریکائی طبقه متوسط را بما ارائه میدهد .

آنتونیونی : اتفاقاً برای دست‌یافتن و رسیدن به یك چنین تیپی، همه چیز را شدیداً تحت کنترل داشتم. درواقـع یك چنین موجودی از مشخصات بـارز و خارق‌العاده‌ای برخوردارنیست. حتی‌بعنوان‌یك‌روشنفکر در سطح بالائی قـرار ندارد . حتی «آنتونی گائودی» (آرشیتکت مشهور اسپانیائی که بین سالهـای ۱۸۵۲ و ۱۹۲۶ در بارسلون زندگی میکرده و دوائر مشهورش را درعمین‌شهر بنام «پارك‌گوئل Guell » و «خانه‌میلا Mila » بوجودآورده‌است ــ مترجم) را هم نمیشناسد باید بگویم که مردیست‌بسیارقوی ومانند سایر گزارشگرها عادت دیدن هرنوع حادثه‌ای‌را دارد وهیچ اتفاقی اورا بعنوان یك‌تماشاچی وناظر به‌هیجان نمیآورد وناراحتش نمیکند. من باندازه کافی در آمریکا زندگی کرده‌ام و طی این مدت دریافتم که بهترین راه برای شناختن هرکشور اینست که انسان در آن سرزمین کار کند. گزارشگر من یك آمریکائی است کـه از انگلستان به آمریکا مهاجرت کرده است و در نتیجه خیلی زود و بسرعت توانسته بصورت یك فرد آمریکائی درآید، حتی از نقطه‌نظر زبان، و بهمین‌سبب است که در نسخه انگلیسی فیلم «حرفه : خبرنگار» دیالوگ از ظرائفی برخوردار است که در نسخه دوبله شده به‌ایتالیائی از دست‌رفته است. این گزارشگر با لهجه وکلمات خاص

و مرسوم دهه۱۹۶۰ صحبت میکند، یعنی بزبان جوانانی صحبت میکند که زبان جنبش دانشجوئی نام گرفت که بعدها این زبان با وارد شدن تدریجی جوانان بسیستم اجتماعی ازبین رفت و همینطور همسر گزارشگر ــ راشل ــ حـالت حرف زدنش به روش انگلیسی‌هـای «اسنوب» است و بدین‌ترتیب میتوان فهمید که چرا چنین آدمی شیفته چنین زن عصبی شده و با او که در خارج از طبقه متوسطه زنان قرار دارد، ازدواج کرده است.

● وشما این‌مسائل را باهنرپیشگان فیلم درمیان نمیگذاشتید؟

آنتونیونی : خیر. فقط یکبار «نیکولسون» بمن توجه داد که «راشل» با چنین لحنی صحبت میکنـد و بعداز آنکه کمی با یکدیگر حرف زدیم باین نتیجه رسیدیم که بهتر است لحن حرف‌زدن او بهمین‌سورن باقی بماند.

● واما در مورد طول‌های مختلف نسخ فیلم چه میگوئید؟

آنتونیونی : این برای خودش مبحث جداگانه و شنیدنی است: بهتر گفته باشم مبحث نیست، ولـی بهرحال آنچه که اتفاق افتاد شنیدنی است. با اولین مونتاژ، فیلم بسیار طولانی ازکار درآمد، یعنی بیشتر ازچهارساعت که این‌اغلب اتفاق میافتد.

● شما مونتاژ فیلم را، هم‌زمان با فیلمبرداری انجام میدهید؟

آنتونیونی : هرگز اینکار را نکرده‌ام. بعقیده من «مونتاژ» برای خودش یك مرحله خلاقیت است بنابراین باید اول مرحله قبلی، یعنی فیلمبرداری را قبل از شروع به مونتاژ فیلم بپایان برسانم. بله، داشتم میگفتم که بعد از اولین مونتاژ با یك فیلم چهارساعته وکمی بیشتر مواجه شدم. که البته فکر میکنم علتش بیشتر این‌بودکه فیلم‌را خیلی باعجله آماده فیلمبرداری کردم، یعنی عملاً یك‌ماه‌ونیم وقت صرف مقدمات کار قبل از شروع فیلمبرداری کردیم که این مدت شامل نگارش سناریو، بازدید محل‌های فیلمبرداری وکارهای متفرقه دیگرهم بود. بهرحال، میبایستی فیلم را کوتاه میکردم و این اولین‌باری بود که فیلمی ساخته بودم که سوژه‌اش را خودم ننوشته بودم.

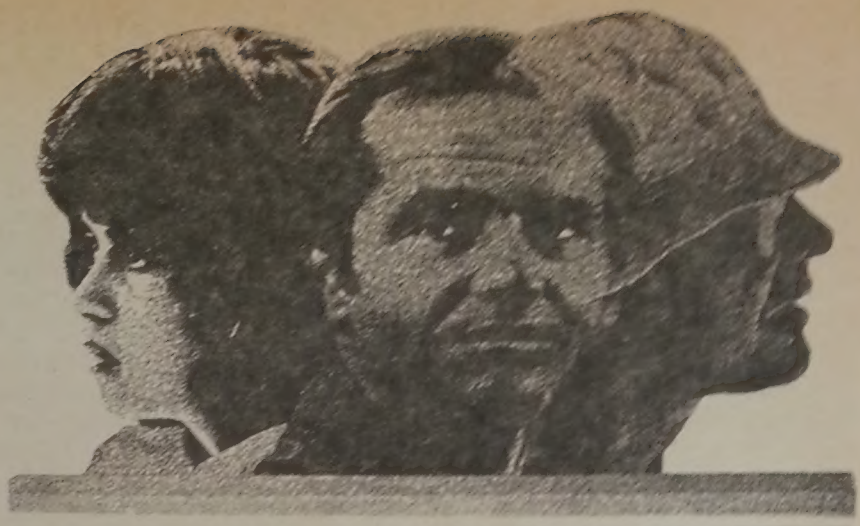
« مـارك پیپلو Mark Peploe » نویسنده داستان فیلم از دوستان من است و راجع بداین داستان که فقط در سه‌صفحه نوشته شده بود، با من صحبت‌کرده بود و باتفاق شروع بکار روی سناریوی فیلم کردیم و با تصحیح و دستکاری در داستان، سناریوئی نوشتیم که میبایستی به‌کارگردانی «مارك پیپلو» بصورت فیلم درآید. ولی بعد پروژه ساختن این فیلم را بمن محول کردند و من سوژه‌ای در مقابل خود یافتم که احتیاج به‌اصلاحات فراوانی داشت. اینکار را کماکان باتفاق «مارك» و اجباراً با عجله زیادی، انجام دادیم. علت عجله‌کردن درکار این‌بود که «جك‌نیکولسون» درتاریخ معینی میبایستی کارش در فیلم به‌اتمام برسد و بیشتر از تاریخ مشخص‌شده نمیتوانست بکارش با ما ادامه دهد. همه این مشکلات باعث شد که اجباراً کار نگارش سناریو را همزمان با فیلمبرداری فیلم انجام دهیم وبرای حل بعضی مسائل که هنوز راه حلی برایشان پیدا نکرده بودیم، اجباراً کمی بیشترازحد معمول فیلمبرداری کردیم. این حرفها را به‌این علت میگویم که هرگز برایم اتفاق نیفتاده بود که فیلمم چهـار ساعت‌ونیم ازکار بیرون آیـد .

● این فیلم شما حالت فیلم پلیسی و حادثه‌ای دارد و اینطور که بنظرم میرسد شما با گره‌کردن طول فیلم و از بین بردن حشوزوائد که معمولاً درفیلمهای پلیسی و حادثه‌ای وجود دارد، به‌اصل و اساس کار پرداخته‌اید.

آنتونیونی : من حتی خودم هم دقیقاً نمیدانم که با کم کردن طول فیلم چه‌چیزهائی را عوض کرده‌ام.

● بله درست نسبت به فیلمی که در مخیله خود داشته‌اید و نه‌نسبت به یك سناریو نوشته شده و سناریو فیلم پلیسی وفیلم حادثه‌ای وتعقیب . . .

آنتونیونی : در مونتاژ اولیه صحنه‌های خالی وجود داشت. دیالوگهائی که هدف دیگری جز بوجود آوردن و خلق رابطه خاصی میان دوپرسوناژ زن و مرد فیلم نداشتند. درواقع وجود چنین رابطه‌ای از نظر من کاملاً علت دیگری داشت وبرای آنکه بتوانم به یك



مدت نمایش تقریباً عادی برسم ، حذف این صحنه‌ها در کوتاه‌شدن فیلم کاملاً مؤثر بود وطول فیلم دوساعت و بیست دقیقه شد که بنظر خودم کاملاً مدت کافی و درستی بود و از قبل‌هم فکر میکردم که سناریوی این فیلم بهیچ چنین مدتی برسد. ولی تهیه‌کنندگان آمریکائی فیلم اصرار داشتند که فیلم باید باز هم کوتاه‌تر شود. در آمریکا نسبت به‌این مسئله خیلی سخت‌گیری میکنند. آمریکائی‌ها میگفتند که فیلم یا باید سه ساعت‌ونیم بطول بکشد یعنی مساوی فیلم «برتولوچی»، یا اینکه باید مدت عادی و معمول سایر فیلم‌ها را داشته باشد. برای کم‌کردن مدت نمایش فیلم، عملاً مجبورشدم فیلم را مجدداً مونتاژ کنم وجای بعضی صحنه‌ها وسکانس‌ها را تغییر دهم، کار بسیارطاقت‌فرسا و سختی بود و بعد که مونتاژ نهائی را بپایان رساندم، متوجه شدم که نسخه‌های قبلی فیلم اشکال داشته‌اند و این نسخه نهائی که دوساعت وچهار دقیقه نمایشش بطول میکشد ، از اندازه و مونتاژ درست و صحیحی برخوردار است. با چنین اعمالی که برای کوتاه‌کردن این فیلم انجام دادم، حالا این سئوال برایم پیش‌آمد که اگر بتوانیم سانها روی فیلمی کار کنیم، مثلاً بمناز بیست سال فیلم چگونه ازکار بیرون خواهد آمد این درست همان‌کاری است که «دآریگو D'Arrigo » با کتابش کرد.

● **در فیلم مقدار زیادی فیلم‌های خبری مستند و ضبط‌های تلویزیونی میبینیم فکر میکنم که احتمالاً تمام این وسائل ارتباط جمعی با دیدی انتقادی نشان داده میشوند، درواقع ازطریق این فیلمها است که شخصیت «دیوید» جستجو میشود و من تصور میکنم که درست در همین لحظه است که او را از دست میدهیم و در قبال آن نوعی حالت انتقادی نسبت به وسائل تلویزیونی وضبط بطوراعم وجود دارد.**

آنتونیونی : تصور نمیکنم، راستش را بخواهید دراین‌مورد فکر نکرده‌ام. این‌چیزهائی که شما میگوئید باوجود آنکه ممکن است چنین استنباطی از آن بشود معذالک باید بگویم آنچه را که شما میگوئید موردنظر من نبوده. اصولاً هرگز نمیدانم از آنچه که انجام میدهم چه چیزی بیرون میآید. آنقدر مسائل قابل‌تعبیر و تفسیری وجود دارد که درنتیجه تفکر وتعمق بوجود میآید که هرشخص درخود انجام میدهد. با جای دادن این فصل درفیلم از یک‌سو میخواستم نشان دهم که چگونه برسوناژ فیلم از طریق حرفه وکاوش وحتی از نقطه‌نظر سیاسی درجستجوی مفهوم ومعنی موجودیت‌اش است و از سوئی دیگر میخواستم با این فصل حالاتی از واقعیت را نشان دهم که در عین‌حال از جنبه‌های نمایشی هم برخوردار باشد. در این فصل شاید که کمی هیجان و احساس وجود داشته باشد و همینطور یک‌نوع ابهام درست مانند فصل تیربارانی که این فصل را هم براساس حرفی که همین الان گفتم میتوان به هرشکلی که بخواهیم تعبیر وتفسیرش کنیم. بعقیدهٔ من تأثیری که این فصل تیربارانی بوجود میآورد، جز بهت‌وحیرت چیز دیگری نیست. این فصل هرچه هست، یک مسئله سیاسی را مطرح میکند. واما درمورد سئوالی که مطرح کردید بایستی اعتراف کنم که چنین استنباطی از آن صحنه‌های فیلم میتواند کاملاً منطقی باشد . با این صحنه‌ها قصدم انتقاد از تصاویر تلویزیونی بوده ونه‌یک انتقاد بین‌المللی.

● **لااقل میتوانیم بخاطر توهمی که تلویزیون بعنوان نشان‌دهنده واقعیت در ما ایجاد میکند مورد انتقادش قرار دهیم.**

آنتونیونی : البته عینی‌بودن تلویزیون همیشه غیرواقعی بوده، مخصوصاً برای یک کارگردان خبری یا یک خبرنگار، خود من هرگز نتوانسته‌ام به «سینما- حقیقت Cinema-Verité » عقیده داشته باشم.

زیرا نمیتوانم قبول کنم که انسان از طریق «سینما ـ حقیقت» میتواند به حقیقت دست یابد . در لحظه‌ای‌که عدسی دوربین فیلمبرداری‌را متوجه سوژه‌ای میکنیم، یک عمل انتخاب توسط خود ما صورت میگیرد حتی اگر دوربین فیلمبرداری‌را ازکار نیندازیم وبطور دائم به‌فیلمبرداری وثبت تصویر ادامه دهیم ودوربین را روی محور خود تکان ندهیم، بازهم آنچه را که مقابل چشمان ما اتفاق افتاده، توسط خود ما انتخاب شده‌است.

● **ما پایمان را فراتر میگذاریم ومیگوئیم حتی اگر آنتخاب هم نکنیم، مفهوم دیگری به حادثه داده‌ایم که از واقعیت به‌دور است...**

آنتونیونی : . . . که ازواقعیت به‌دور است. حالا دیگر صحبت از مونتاژ نمیکنم که قطع تصویر در یک لحظه بخصوص تا چه‌اندازه میتواند ایجاد توهم کند.

● **در آمریکا فیلمهای « زیر زمینی » Under Ground زیاد دیده‌اید؟**

آنتونیونی : بله باندازه کافی، بعقیده من این فیلمها به‌یک نتیجه با اهمیت دست یافته‌اند وآن تأثیر- گذاشتن برسینمای باصطلاح صنعتی وتجارتی است. این سینما نسل تازه‌ای از سینماگران را بوجود آورده که با آدمهای هالیوود بسیار فرق دارند، علتش هم اینست که آزمایشگاه‌هائی که این جوانها از آنجا خارج شده‌اند با آزمایشگاههای هالیوودی بسیار فرق دارد. من از محل‌هائی که این جوانان درآنجا فیلم میسازند و یا میساختند دیدن‌کرده‌ام. محل کارشان درست مانند کوره آهنگری است، با دوربین فیلمبرداری کوچک و وسائل بسیار حقیرانه و اسقاط در خیابان‌ها وخانه‌ها و کارگاههای کوچک‌شان فیلمبرداری میکردند ولی با تمام این‌احوال ازحساسیت‌های شاعرانه‌خارق‌العاده‌ای برخوردار بودند. فیلمهای بسیار زیبائی ازآنها دیده‌ام. مثلاً این فیلم «ایزی‌رایدر» نسبت به سینمای حرفه‌ای یک سینمای زیرزمینی است مخصوصاً باآن فلاش‌هائی‌که تصویرهائی از سکانس بعدی را بدجلو میانداخت...

● **شما از فیلم «ایزی رایدر» خوشتان آمده؟**

آنتونیونی : بعقیده من فیلم بسیارصادق وصمیمی است. من «دنیس‌هاپر» را خیلی‌خوب میشناسم درزمانی که فیلم «زابریسکی پوینت» را در صحرا فیلمبرداری میکردم او در فاصله کمی از محل‌کار ما مشغول فیلمبرداری «ایزی رایدر» بود. آنها زیر چادر زندگی میکردند و هرچند وقت یکبار بدیدن من میآمدند در ورای داستان فیلم «ایزی رایدر» یک آمریکای اصیل وواقعی وجود دارد. این‌فیلم، یک‌فیلم ساده درعین‌حال زیرکانه است. نمیدانم که شما دراین‌مورد بامن هم‌عقیده هستید ؟

● **خیر، دراین فیلم فرمولهای زیادی از نوع تبلیغاتی وجود دارد.**

آنتونیونی : بله درست است ولی این فرمول‌ها قسمتی از محموله زبانی وطرز بیان آنها را تشکیل میدهند و در بیان و پرداخت این فرمول‌ها صادقانه عمل کرده‌اند. آمریکا سرزمین جالبی است و ایده‌های فراوانی در اختیار انسان میگذارد، کافیست که مدتی دراین سرزمین زندگی کنیم آنوقت است که ایده‌ها بهزار شکل وفرم خودشان را نشان میدهند. برخلاف فیلم «ایزی‌رایدر» فیلم «نوگراند اکسپرس» را خیلی تصنعی یافتم. فیلمی است که روی آن رنگ‌وروغن هالیوودی زده‌اند و این چیزیست که مرا آزار میدهد. اما فیلم «دوئل» (درتهران : تعقیب وگریز) که در

MICHELANGELO ANTONIONI

نتیجه یك فکر و ایده اوریژینال بوجود آمده درش رنگورونق هالیوود کمتر بچشم میخورد فقط اشکال کار دراینست که فیلم خیلی ملودراماتیك بپایان میرسد.

● **از فیلمهای تجارتی سنتی‌هم در آمریکا چیزی دیده‌اید؟**

آنتونیونی : بله البته آمریکا سرزمین خارق‌العاده‌ای است که بهرشخصی امکان فیلمسازی را میدهد. ناگفته نماند که درعین‌حال سرزمین بیرحمی هم است. درغرب وشرق آمریکا کسی به شوخی میگویند ــ که درواقع شوخی نیست وآنچه را که باید بگویند میگویند ــ که هرشخصی در نیویورك نتوانست کاری از پیش ببرد و موفق نشود به لوس‌آنجلس میرود . اگـر آنجا هم موفقیتی بدست نیاورد به «سانفرانسیسکو» سفر میکند و درآنجا اغلب اقدام بخودکشی میکنند، اتفاقاً درصد خودکشی‌ها در شهر «سانفرانسیسکو» بسیار زیاد است. در «لوس‌آنجلس» مدارس کارگردانی برای پنج تا ده ساله‌ها وجود دارد. من فیلمهای کوتاهی از بچه‌های شش وهفت ساله دیده‌ام که از حرکت موشك‌های فضائی فیلمبرداری کرده بودند و نبوغ فراوانی در فیلمهایشان بچشم میخورد.

● **در آمریکا از ویدئوتیپ Video-tape زیاد استفاده میکنند؟**

آنتونیونی : بله احتمالاً از «ویدئو - تیپ» هم استفاده میکنند. مدتی است که به‌آمریکا سفر نکرده‌ام و دراین مورد اطلاعات دقیقی ندارم البته سه ماه پیش بمدت یك ماه در «لوس‌آنجلس» بودم و بمخاطر انجام کارهـای فیلم فرصت پیدا نکردم با دنیای سینمای زیرزمینی‌اش تماس مجدد پیداکنم.

● **ما از آزمایش‌هائی‌که شما با «ویدئو- تیپ» واشعه لیزر انجام داده‌اید اطلاع پیداکردیم. آیا خیال دارید با «ویدئو- تیپ» و «لیزر» فیلمی بسازید؟**

آنتونیونی : چندآزمایش با نوار مغناطیسی انجام دادم ولی با اشعه لیزر آزمایشی نکرده‌ام. در عوض فیلمهائی که با این اشعه گرفته شده دیده‌ام، سناریوئی آماده کرده بودم که از کتاب «راهنمای شب» اثر «ایتالوکالوینو» اقتـباس شده و برای فیلـم عنوان «مارپیچ» را انتخاب کرده‌ام. میخواستم بخاطر کنترل بیشتررنگ، این‌فیلم‌را با دوربین تلویزیونی و«ویدئو- تیپ» بسازم. درلابراتوارهای معمولی ظهور چاپ فیلم رنگی ، امکانـات کار بسیار محدود است. در فیلـم «صحرای سرخ» مجبور شدم که رنگ‌های واقعی را عوض‌کنم. اینکار صرفنظر ازمخارج زیادش از امکانات محدودی نیز برخوردار است، مخصوصاً در صحنه‌های خارجی و هوای آزاد. البته در صحنه‌های داخلی هم کار آسان نیست. مثلاً آنچه را که پرسوناژ «جولیانا» روی سقف‌اتاق میدید میخواستم‌که دوربین فیلمبرداری در حال حرکت باشد ولی اجباراً به‌گرفتن تصاویرثابت اکتفا کردم. با دوربین تلویزیونی میتوان رنگها را بطور الکترونیکی تغییر داد، درست مثل اینست کـه انسان فیلم را نقاشی میکند ، من تاکنون چنـد فیلم دیده‌ام که با این روش فیلمبرداری شده‌اند و حتی یکی از این فیلمها توسط «فرانك زاپا» Frank Zappa ساخته شده بود. «فرانك زاپا» به جستجوی افه‌هائی رفته بود که فقط افه‌های عصبی هستند یعنی تصاویر محو سولاریز شده و «Grain‌دار» که در تمام فیلمهای موزیك پاپ دیده میشوند. چیز تازه‌ای در این فیلمها وجود نداشت ولی درعوض به‌این نتیجه رسیدم که این وسائل را میتوان طوری بکار گرفت که نتایج‌آن کمترخشن وبیشتر شاعرانه باشد. واما درمورد جنبه‌های اقتصادی اینکار باید بگویم‌که این‌تصور اشتباه است که بااین سیستم، بعلت‌آنکه نوار فیلم را به‌راحتی میتوان پاك کرد در مخارج صرفه‌جوئی میشود. قیمت نوار مغناطیسی در مقابل دستمزد گروه تکنیسین‌ها که تعدادشان از ۱۵ تا ۲۵ نفر است، آنقدرها نیست که حائز اهمیت باشد. این یکی از مخارج سنگینی است که بخاطر ضبط روی نوار مغناطیسی به بودجه فیلم اضافه میشود، یعنی حداقل درحدود صدها میلیون لیر (هریك‌میلیون لیر معادل‌صدهزار ریال است - مترجم) بهرحال، من آینده سینما را دراین راه میبینم. دوربین فیلمبرداری کلاسیك و معمولی وسیله‌ایست با امکانات کاملاً محدود. آنچه‌که‌امروز بعنوان دوربین‌فیلمبرداری مورد استفاده قرار میدهیم صرفنظر از تغییرات بسیار جزئی و بهترشدن عدسی‌ها، با آن دوربین فیلمبرداری مارك «دبری Debris » که چهل سال پیش مورد استفاده قرارمیگرفت فرق چندانی نکرده است.

● **شما، چه تغییراتی در زمینه پخش ونمایش فیلمها پیش‌بینی میکنید؟**

آنتونیونی : به‌احتمال زیاد به مرحله‌ای خواهیم رسید کـه پخش ونمایش فیلمها ازطریق کابل انجام خواهدگرفت. مدتی‌پیش یك‌مؤسسه آمریکائی باهمکاری ژاپونی‌هـا در جستجوی راهی بود که بتواند چنین برنامه‌ای را پیاده کند و بصورت عمل درآورد. بهمین منظور با دهها کارگردان منجمله با فلینی و من هم وارد مذاکره شدند. طبق محاسبه آنها با برنامه‌کردن و نمایش فیلمها ازطریق کابل طی ٤ یا ٥ روز کلیه مخارج یك فیلم کـه حدود ۳۰ میلیون دلار برایش سرمایه‌گذاری کرده‌اند، مستهلك میشود.

● **تصویر «ویدئو - تیپ» را اگر روی پرده بزرگ و بطریقه رنگی نمایش دهیم آیـا از شفافیت و دقت کافی برخوردار است؟**

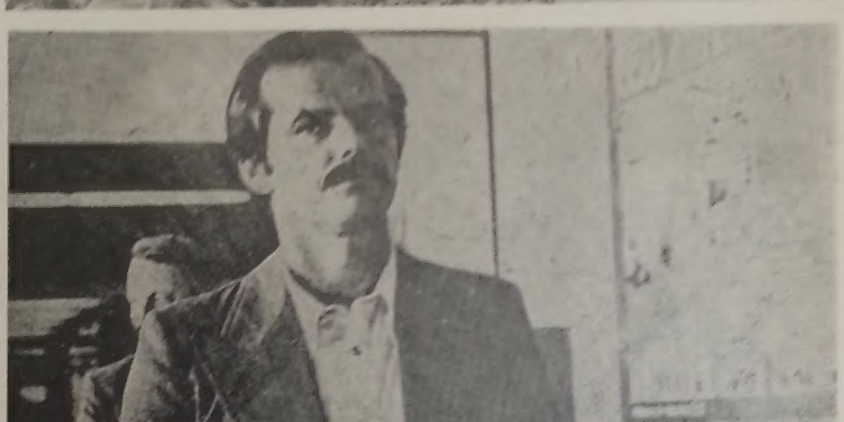
آنتونیونی : در یکی از سینماهای لندن یکی از مسابقات بوکس را با این سیستم پخش‌میکردند وتصویر تلویزیونی را روی پرده سینما تماشا میکردیم که البته تصویر کمی محو بود. ما می‌توانیم روی‌آنچه‌که امروز می‌بینیم حساب‌کنیم . درحال حاضر لابراتوارها دراین زمینه مشغول تجربیات بسیار مهمی هستند و بمحض آنکه ساختمان‌آن کامل وبرای پخش آماده شد، آنوقت میتوانیم مشخصات وجنس تصویر را قابل قبول بدانیم. واما در مورد بکارگرفتن اشعه لیزر برای ثبت تصویر باید بگویم که فعلاً همچیز در مرحله تجربه است ولی بهرحال همین کاری که با لیزر درحال حاضر انجام میدهند خارق‌العاده است. من تصاویری از اشخاص دیده‌ام که درمجموعه رئالیستیك خود مادیت‌شان را از دست میدهند وبصورت «سیلوهت»های‌نورانی‌درمیآیند. خدا میداند که در آینده موفق به‌انجام چه کارهائی خواهند شد بهرتقدیر این پیشرفت‌هائی که بدست میآید فقط وسائل تکنیکی وشیوه ونوع ثبت ونمایش تصویررا تغییر نمیدهد ، بلکه ماده اصلی داستان و نوع تعریف وبیان تصویری نیز چیزدیگری خواهد شد.

● **درواقع‌میتوان بسوی«آبستراسیون(تجرید)» بیشتری رفت.**

آنتونیونی : وبهمچنین البته، برای اینکه درواقع بایـد چیزهائی در ورای واقعیت چشم برهنه وجود داشته باشد، چیزهائی که آگاهی بیشتری ازدلایل وعلل هستی و موجودیت بشر به ما خواهد داد من اینطور فکر میکنم. شاید هم اشتباه میکنم.

● **حالا که صحبت از تکنیك شد میخواهیم که در مورد طرز فیلمبرداری آخرین فصل فیلم «حرفه : خبرنگار» توضیحاتی بدهید . . .**

آنتونیونی : دراین مورد قاعدتاً چیزی نبایـد بگویم زیرا به‌ناشر کتاب فیلم قول داده‌ام که عکس‌های مربوط به‌این صحنه را برای چاپ درکتاب انحصاراً در اختیار او بگذارم. فقط میتوانم بگویم که از یك نوع دوربین فیلمبرداری مخصوص استفاده کردیم که اختراع آن توسط کانادائی‌ها به‌ثبت رسیده است، این دوربین روی یك سلسله «جیراسکوپ» سوار شده بود که هرنوع تکان ولرزش دوربین را خنثی میکرد. روی این دستگاه معمولاً یك دوربین شانزده میلیمتری سوار میکردند و برای فیلمبرداری فیلمهای تبلیغاتی بکار میبردند و من بزحمت توانستم تکنیسین‌ها را راضی کنم که روی این دستگاه یك دوربین فیلمبرداری ۳۵ میلیمتری سوار کنند. آنها عقیده داشتند اضافه وزن دوربین ۳۵ میلیمتری تعادل دستگاه را برهم میزند. علاوه‌براین، آنها میخواستند که فیلمبرداری از یك حلقه ۱۲۰متری (بااین‌مقدارفیلم میتوان حدود ٤ دقیقه فیلمبرداری کرد - مترجم) استفاده کنم . درحالیکه این مدت برای من کافی نبود و میخواستم یك حلقه ۶۰۰ متری برای فیلمبرداری بـدون وقفه این فصل



بکار برم. بالاخره حاضر شدند که یک حلقه ۶۰۰متری (حدود ۱۰ دقیقه – م) روی دوربین سوار کنند. اگر میتوانستم با یک حلقه ۶۰۰ متری فیلمبرداری کنم این فصل فیلم خیلی جلوتر از آنچه که درحال حاضر وجود دارد آغاز میشد. برای فیلمبرداری فصل آخر فیلم یازده روز وقت صرف کردیم. یکی از اشکالات کار وزش شدید باد بود که بحرکت دوربین فیلمبرداری صدمه میزد.

● **بنابراین از «تراولینگ» برای حرکت دوربین استفاده نکردید؟**

آنتونیونی : خیر این سیستم دیگریست. اجازه بدهید که دراین‌مورد دیگر صحبت نکنم. کارساده‌ایست دوربین روی وسیله‌ای قرار گرفت که گوئی در هوا حرکت میکند تمام اهل‌دهکده برای تماشای فیلمبرداری این صحنه جمع شده بودند جمعیتی که بتدریج نسبت بهاین رویداد بیشتر علاقمند میشدند.

● **صداها را مستقیماً وبهنگام فیلمبرداری ضبط نکرده‌اید . . .**

آنتونیونی : چاره دیگری نداشتم من در یک کامیون کوچک ومقابل یک «مونیتور» Monitor نشسته بودم و حرکت عدسی زوم را از طریق بررسیم هدایت وکنترل میکردم. دستیارم بوسیله میکروفون دستورات‌مرا بافریادزدن تکرارمیکرد. برای‌فیلمبرداری این صحنه میبایستی با یک ریتم و سنکرونیزم بخصوص بهآنچه که موردنظرم بود برسیم. کار بطرز قریبی مشکل و طاقت‌فرسا بود و این‌کار ما مدت یازده روز طول کشید. یکی از دلائل برهم خوردن تعادل نور داخل وخارج اتاق‌بود وبرای داشتن یک‌نور متعادل فقط مابین ساعت سه‌ونیم تا چهارونیم بعدازظهر میتوانستیم فیلمبرداری کنیم. یکی از محسنات «مونیتور» اینست که کارگردان ازطریق آن میتواند همه حرکات مقابل دوربین را دقیقاً تحت‌کنترل داشته باشد حتی چیزهائی را که بطور اتفاقی وارد میدان دید دوربین میشوند میتواند کنترل کند. فیلم‌آینده‌ام را هرگز بدون داشتن این وسیله فیلمبرداری نخواهم کرد. دلم نمیخواهد بهنگام نمایش‌فیلم‌های گرفته‌شده بنده وغلام «سوپریز» باشم، بعقیده من این‌کار بسیار احمقانه وغیرمنطقی‌است که انسان نداند فیلمبردار فیلم چکار میکند و آنچه را که مورد نظرم بوده دقیقاً انجام میدهد یا خیر.

● **شما فقط برای فیلمبرداری این «صحنه ــ فصل» از «مونیتور» استفاده کردید؟**

آنتونیونی : بله فقط برای این «صحنه ــ فصل» از «مونیتور» استفاده کردم. لوئی بونوئل همیشه بهنگام فیلمبرداری فیلمهایش از «مونیتور» برای دیدن حرکات دوربین وبازی هنرپیشگان استفاده میکند.

● **هرکدام ازما فیلم «حرفه: خبرنگار» را بشکلی دیده یا بقولی خوانده‌ایم و هرچند که این اشکال مختلف‌نگرش با یکدیگر متفاوت هستند ولی باز همگی بنوعی در مورد خط‌کلی با هم اتفاق ووحدت دارند ــ خطی که به‌تحلیل، به‌هویت، به‌جسم و به‌انعکاس درون بسته است. برخی از ما با قراردادن شخصیت دختر بعنوان مبداء حرکت دیدند ، به تجسی از نفس موهوم و فرضی میرسیم. دیگری در شخصیت دختر نوعی تجسم از شخصیت مرد فیلم را میبابد و بدین‌ترتیب آندو نیز بنوبه خود شامل همین تعبیر میگردند تا آنجا که هرگونه نقطه ثابت و مرگ‌پذیری در تحول و رابطه شخصیت‌ها از میان میرود و در نتیجه بهرحال به‌نوعی معنای سراب میرسیم که خود درچهارچوب منطق درسطح ارتباطات تعمیم داده شده امروزی میرسد.**

آنتونیونی : چنین تعبیراتی برای من خیلی‌جالب هستند تمام فیلم از ابهام تشکیل شده ولی فکر میکنم که این‌ابهام از یک قاطعیت‌کامل برخوردار است.

● **ولی دراین فیلم برخلاف صحنه آخر بازی تنیس‌فیلم «اگراندیسمان» ابداً حالات ورمز ورازهای عرفانی وجود ندارد. فیلم «حرفه: خبرنگار» اینطورکه بنظر ما میرسد، درمقابل یک‌گسترش واقعی است ازآن صحنه آخر فیلم «اگراندیسمان» که بصورت یک فیلم کامل بنام «حرفه: خبرنگار» درمیآید کـه مفهومش از بین بردن رابطه‌ها ، حدود قاطعیت میان واقعیت وتخیل است. از سوئی دیگر وعده ملاقات «دیوید» پرسوناژ مرد با «دیزی Daisy ». (ماریا اشنایدر) او را نسبت به مرگ و پایان زندگی‌اش آگاه میکند و«دیوید» روی تختخواب درانتظارمرگ درازمیکشد...**

آنتونیونی : «هایدگر» میگوید «بودن، بودن در دنیاست»، وقتیکه‌دیوید احساس‌میکندکه عمرش‌بسرآمده (احتمالاً خود او هم مطمئن نیست) و دیگر دراین‌دنیا وجود ندارد ودنیا درخارج ازپنجره اتاقی که او روی تختخواب درازکشیده، قرار دارد.

● **زیبائی صحنه آخر فیلم در اینست که دوربین ازروی «دیوید» میگذرد واو پشت دوربین‌فیلمبرداری قرار میگیرد و بصورت واقعی وکاملی با حرفه‌اش تطبیق پیدا میکند و درحالیکه انتظار مرگ را میکشد و از پشت دوربین فیلمبرداری به‌آنچه که در مقابلش اتفاق میافتد نظاره میکند.**

آنتونیونی : بله رهرتازی درباره خود مرگ.

● **دربسیاری ازفیلمهای شما یک «حال‌وهوای» آفریقائی احساس میشود . . . .**

آنتونیونی : آفریقا را خیلی خوب میشناسم برای تهیه رپرتاژ و خبر مدتی بعنوان خبرنگار در آفریقا زندگی کرده‌ام و اینکار را حتی در روزهائی که جنگ درگرفته بود ادامه میدادم. مدتی بعد مجدداً به‌آفریقا سفر کردم و طول وعرض این سرزمین را خوب مورد بازدید قرار دادم. صرفنظر از خود «صحرا» در وجود خودم نیز همیشه احساس این احتیاج را میکرده‌ام که در دنیائی‌که محتوای تاریخی دیگری را دارد دردنیائی غیرــ تاریخی یا در دنیائی که بدون آشنائی با تاریخ، تاریخ آن درست شده، زندگی کنم. همه این مسائل را میخواستم درفیلمی بگنجانم‌که قرار بود قبل‌از این‌فیلم تحت عنوان«شیرین‌ازلحاظ فنی» Tecnicamente Dolce مبازم این فیلم داستانش از ایتالیا آغازمیشد و درقلب جنگل آمازون پایان میرسید.

● **میخواهید که کمی راجع به سینمای ایتالیا صحبت‌کنیم.**

آنتونیونی : سینمای ایتالیا امروز وجود ندارد و فقط میتوان گفت : کارگردانانی وجود دارند کـه فیلمهای زیبائی میسازند . . . کارمان درسینمای ایتالیا همیشه دردست تصادف واتفاق بوده ونبوغ بطورتصادفی متجلی شده است. در سینمای ایتالیا مکتب و جریانی وجود ندارد و همه‌چیز حالت لجام گسیختگی دارد. امروز هم مانند دیروز جوانان بسختی میتوانند جائی برای خود درسینما بازکنند. مخصوصاً بخاطر آنکه اکثر جوانان کارشان با شکست مواجه شده ودراین‌میان تعدادکمی نجات پیدا خواهندکرد.

PROFESSION: REPORTER

نگاهی به: «حرفه: خبرنگار»

نوشته : گوردون گو

مهم بودن در دنیای پیچیده ما بصورت طبیعت ثانوی درآمده است. واین نکته که بارها توسط «آنتونیونی» به تصویر درآمده، باردیگر در «مسافر» (حرفه : خبرنگار) دریك صحنه کوتاه و زیبا و با اینهمه بطرز غریبی مهیج وغافلگیر کننده ، بنمایش گذارده میشود . لاك (جك نیکولسون) درحال راندن اتومبیل است، پشت سر او دختری که لاك بطور تصادفی با او برخورد و عشقبازی کرده (ماریا اشنایدر) نشسته است. دختر میپرسد از چه قرار میکنی؟ «لاك» فقط جواب میدهد، پشت را بطرف صندلی جلو برگردان. دختر این کار را میکند. اتومبیل آنها رویاز است و پاك‌نمای وارونه ما را در خیابانی که بین دوردیف درخت محصوراست ، با احساس سرعت کننده سرعت بپیش‌میبرد. مفهوم‌ضمنی این صحنه با توجه به اینکه «لاك» جواب مشخصی نداده ، باید این باشد که برای او سرف عمل دورشدن کافی است.

«لاك» برای‌دوستی‌امکان‌درك لذت فرار را فراهم‌آورده‌است که بطرزشادی‌بخشی، گسیخته از واقعیت و درعین‌حال زیباست. اما «مسافر» (حرفه : خبرنگار) علی‌رغم زیبائی آن، انباشته ازوحشت ودلهره است.

محیط ، صحنه‌های مختلف فیلم ، علی‌رغم فریبندگی‌شان از ناآرامی خاصی لبریزند که تا حدی از داستان سرچشمه میگیرند وتا حدی ازتکنیك «آنتونیونی». وقهرمان داستان همه‌جا احساس ناراحتی و ناامنی میکند. استفاده بسیار طبیعی «آنتونیونی» از دوربین چه هنگامیکه برفراز شهر «بارسلونا» در پرواز است و چه در بلوار رامبلا ، در «چادیا» مونیخ ، در لندن و الجزیره ــ احساس تحسین ما را برمیانگیزد وما نسبت به عوامل آزاردهنده‌که دنیای «لاك» انباشته از آنهاست ، عکس‌العمل نشان میدهیم. دربیابان وز وز یك مگس شنیده میشود ، درهتل صدای قطرات آب و گردش بادبزن سقفی گوش را آزار میدهد ودر کافه رویاز، باد یك لحظه‌هم، جترهای آفتابی را آرام نمیگذارد . «لاك» میخواهد هویتی را که به‌او تعلق ندارد بپذیرد، اما مجازات این عمل ترس و تنها راه نجات احتمالاً مرگ است.

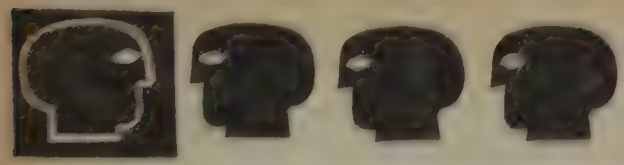
ازنظرطرح داستان «حرفه : خبرنگار» از نظم وترتیب غیرمتعارفی برخورداراست وبیش ازهرفیلم دیگر«آنتونیونی» برعامل‌دلهره تأکید دارد ــ عاملی‌که بسیار آرام اما با شدت همسان اوج میگیرد. آنچه‌که مارا به طرف «لاك» جلب میکند ، ابتدا حس کنجکاوی و سپس دلسوزی و شفقت است. فلاش بك‌ها وتغییر صحنه‌ها بسیار دقیق تدوین شده و برخلاف معمول، لحظه‌های مرموز بلافاصله «تشریح» میشود ، اما حضور اندیشه‌ای مبهم و عامل غیرملموسی که در یك عصر رومانتیك‌تر «سرنوشت» نام میگیرفت ، پیوسته حس می‌شود .

موضوع تعویض‌هویت بارها درسینما مورد استفاده قرار گرفته است ، مثلاً درفیلم «زندگی سرقت شده» (۱۹۳۹ با شرکت الیزابت برگمن و۱۹۴۶ باشرکت بت‌دیویس)، «لارنس‌عربستان» (۱۹۶۲) یا «دومی‌ها» (۱۹۶۶) . اما فیلم «آنتونیونی» علی‌رغم آنکه ممکن است در ظاهر کاملاً قراردادی بنظرآید، بهیچ‌یك ازفیلم‌های قبلی شباهتی‌ندارد. «لاك» از زندگی وحرفه‌اش به‌عنوان خبرنگار تلویزیون ناراضی است ووقتی یك مرد که خیلی شبیه اوست، دراطاق مجاورش در یك هتل میمیرد، «لاك» هویتش را با هویت مرد مرده تعویض میکند وهمراه یك دختر که بطور تصادفی ملاقات میکند، به‌اعماق زندگی‌مرد مرده که یك قاچاقچی اسلحه است کشیده میشود وبعد احساس میکند قدرت مقاومت در برابر حوادثی‌را که به‌تدریج به یك نقطه اوج بردلهره میرسند، ندارد.

«جك نیکولسون» در نقش «لاك» بهترین بازی‌اش را ارائه میدهد و «جنی‌ران ایکر» در نقش همسر «لاك» کاملاً دقیق انتخاب شده است. شاید لازم بود صحنه‌های بیشتری از دوست دختر «لاك» میداشتیم تا شخصیت او فرصت بیشتری برای خودنمائی داشته باشد، اما «ماریا اشنایدر» از فرصت مختصری که دارد خوب استفاده میکند.

نمای ماقبل‌آخرفیلم توسط دیگران ستایش شده است. این نمای بسیارطولانی از داخل اطاق یك هتل در الجزیره شروع میشود. دوربین تا مدتی بیحرکت است و از ورای پنجره میله‌دار به‌رفت‌وآمد اشخاص واتومبیل‌ها چشم میدوزد. بعد به طرف پنجره جلو میرود و از میان میله‌ها میگذرد و پس‌از یك حرکت دایره‌ای طولانی، در محوطه جلوی هتل، به‌طرف پنجره برمیگردد و از خارج از پشت میله‌ها به داخل اطاق خیره میشود. شاید بتوان‌گفت که اینگونه نماها چندان به موضوع ارتباط ندارد و بیشتر نشانه علاقه فیلمساز به وسیله بیان سینمائی است که ممکن‌است گاهی به‌منحرف ساختن توجه تماشاگر ازموضوع فیلم منجر گردد. در برابر این ایراد میتوان استدلال کرد که‌نمای ماقبل‌آخر «حرفه:خبرنگار» با اجتناب از قطع، هیجان ودلهره صحنه‌را حفظ میکند. من زیاد مطمئن نیستم که این یك دفاع معتبر باشد، اما زیاد اهمیت نمیدهم، زیرا که حاصل کار یك لحظه سینمائی فراز اول است.

مصاحبه‌ی مطبوعاتی



سوال ۱ : ...

● ...

سوال ۲ : ...

● ...

سوال ۳ : ...

● ...

گفتگو با :

والتر هوگو کوری

کارگردان فیلم

«هوس»

سوال ۱ : ...

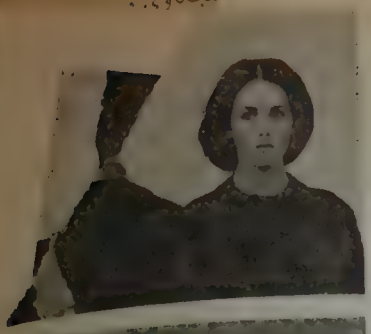
● ...

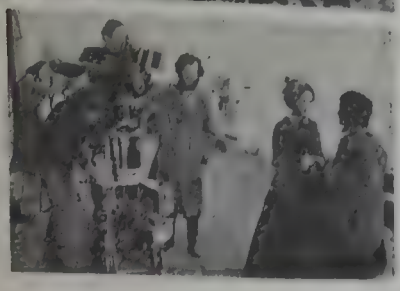
سوال ۲ : ...

● ...

سوال ۳ : ...

● ...





بازگشت فرانسوا تروفو

سرگذشت آدل-اش

آخرین اثر «فرانسوا تروفو»

L'HISTOIRE D'ADELE H.

گرچه همه‌مردم «لئوپولدین» دختر ارشد «ویکتور هوگو» را که در سال ۱۸۴۳ همراه شوهرش در «ویلکیه» غرق شد، میشناسند، ولی عموماً سرگذشت دختر دوم شاعر را نادیده میگیرند که مثل‌مادرش «آدل» نام داشت و دختر خوانده «سنت‌بوو» بود وهنگام کودتای ناپلئون سوم در ۱۸۵۱ همراه والدینش به‌بعیدگاه انگلیس در «جرزی» وسپس به«گرنزی» رفت و در آنجا مسئولیت نگارش «خاطرات بعدی» به او سپرده شد.

از «آدل» که موسیقیدان برجسته‌ئی بود، تعدادی «پارتیسون» و یك کتاب خاطرات خصوصی بسیار پربرگ باقی مانده است که بصورت رمز نوشته شده و قسمت‌هائی از آن با کوشش خانم «فرانسیس ورنورگیل» کشف، خوانده وچاپ شده‌است.

«آدل» درآغاز تبعید با یك ستوان جوان انگلیسی بنام «آلبرت پینسون» که در جلسه‌های مشهور «ویکتورهوگو» شرکت میجست آشنا شد. اینکه آیا قرار بود «آدل» و «ستوان پینسون» با هم ازدواج کنند دقیقاً معلوم نیست، ولی‌مسلماً زمانی‌که او همراه هنگ خود به «هالیفاکس» (نووا اسکوشا ــ کانادا) عزیمت کرد، بفکر یك چنین چیزی نبود. «آدل» بعد از این‌جدائی از «گرنزی» گریخت تا به شخصی که او را نامزد خود میدانست، ملحق شود تا یك‌بار دیگر عشق اورا بدست‌آورد.

«سرگذشت آدل ــ اش» شرح این عشق یك‌جانبه وبی‌مانند‌است وسعی‌دارد تمام کوشش‌ها و حیله‌هائی را که این دختر عاشق ومصمم برای رسیدن به معشوق بکار میبرد به‌نمایش بگذارد.

«فرانسوا تروفو» درباره فیلمش میگوید:

«من، اولین‌بار در۱۹۶۹بودکه به‌سرگذشت «آدل» علاقه‌مند شدم ومبنای کارم دفتر خاطراتی بودکه از دختر جوان بجای مانده است. این یادداشت‌ها بخاطر حراجی فروشی، در نقاط مختلف‌دنیا پراکنده‌شده. و یك‌پروفسورامریکائی بنام خانم «فرانسیس ورنورگیل» قسمت‌هائی از آنرا بدست‌آورده و رمزش را کشف کرده است زیرا «آدل‌هوگو» گاهگاهی تصمیم میگرفت‌که کلمات را بطورمعکوس بنویسد.

میدانید این خیلی بی‌انصافی بود، همه مردم «لئوپولدین هوگو» را که درسال ۱۸۴۳ غرق شد وپدرش اشعار فراوانی‌را باو اختصاص داده است، میشناسند ولی هیچ‌کس چیزی درباره «آدل» نمیداند. من با ساختن این فیلم خواسته‌ام حق ضایع شده او را جبران کنم. من مطمئن شده‌ام که «آدل» از اینکه محبت‌کمتری میدید بشدت آزرده بود و خودش را یك آدم زیادی میدانست. او حتی نامی هم از خودش نداشت و اسم مادرش روی او بود و نام «هوگو» باعث رنج وعذابش‌میشد. او در«هالیفاکس» نام اصلی خود را پنهان میکرد و به‌این دلیل است که من عنوان فیلم را «آدل آش» گذاشته‌ام من نمیدانم چرا دست به ساختن یك چنین فیلم غم‌انگیزی زده‌ام، ولـی یك اشتغال ذهنی دائمی کیفیت گیج‌کننده‌ای دارد ومن فکر میکنم‌که به درون این سرگیجه کشیده شده‌ام. من قبلاً فیلم‌هائی درباره کودکان ویا موضوعات عاشقانه ساخته‌ام. داستان‌های عاشقانه درمورد دونفر وگاهی سه‌نفر مثل «ژول وژیم» یا «دودختر انگلیسی وقاره» ولی جالب اینجاست‌که این دفعه قصه عاشقانه‌ای را مطرح میکنم که فقط یك شخصیت دارد، زیرا ستوان انگلیسی‌ازاهمیت‌چندانی برخوردارنیست. این‌بار نیـز درست مـانند «کودك وحشی» با همکاری «ژان گروئو» و «سوزان شیفمن» سناریوئی برمبنای یك‌سرگذشت حقیقی نوشته‌ام. ما چیزی از خودمان اختراع نکرده‌ایم و فقط ازعناصر واقعی سود جسته‌ایم. فکر می‌کنم‌که «سرگذشت آدل آش» از نقطه نظر احساسی و عاطفی مثل «دو دختر انگلیسی وقاره» و از لحاظ استحکام پرداخت، همانند «کودك وحشی» باشد. من از بازسازی آن دوره اجتناب کرده‌ام زیرا فضائی خفقان‌آور را در مد نظر داشته‌ام و تقریباً تمام فیلم در چهار دیواری میگذرد. این‌فیلم اثری درباره ترس ازمکان بسته، تنهائی وشور وهیجان است. من از همان آغاز فیلم این‌را نشان‌میدهم. ستوان‌انگلیسی هرگز «آدل» را دوست نداشت و روی این امر دائماً تأکید میشود. تماشاگر میبیندارد که مرتب یك صحنه واحد را میبیند، زیرا منظور من اینست که شور وهیجان بجای این‌که زائیده غافلگیری باشد از تکرار حاصل‌شود ومن امیدوارهستم همانطوری که خنده از تکرار ناشی میگردد شور وهیجان نیز توسط تکرارحادث شود.

ظهور «ایزابل آجانی» همه را غافلگیر کرده است. من در جلسه نمایش خصوصی فیلم «سیلی» که بخاطر وجود او، برای من حالتی تراژیك داشت، استعداد عاطفی او را درك‌کردم و بشدت تکان خوردم. همان شب سناریو را دوباره خواندم و متوجه شدم که او شایسته‌ی این نقش است. من به هنرپیشه‌ای احتیاج داشته که درنقش‌های مهم ظاهر نشده باشد وتصمیم‌گرفتم تا دیرنشده وکس‌دیگری سراغ او نرفته دعوتش کنم و اگر او بازی درنقش«آدل» را رد میکرد من برای مدتی این طرح را رها میکردم و فیلم دیگری با شرکت او میساختم. من قادر نیستم او را با هیچ هنرپیشه زن دیگری مقایسه کنم زیرا خوش ندارم که یك زن را با زنی دیگر مقایسه‌کنم، معهذا اگردنبال قیاس باشید میتوانم از «جارلزلاتون» اسم ببرم که شباهت بسیار تحت تأثیر حالت‌های بیانی غمی او بوده. می‌بینید که من از مقایسه‌کردن ترسی ندارم.

من هیچگاه «ویکتور هوگو» را نشان نمیدهم. ولی درباره او خیلی صحبت میکنم و حضور او کاملاً حس میشود. میتوان به من نامه‌هائی‌که او برای«آدل» مینوشت گوش داد: «من پیرهسته و آرزو دارم که همه شما دوروبر

من باشید آغوش من برای تو باز است، برگرد». من هنوز نمیدانم که صدای «ویکتور هوگو» چگونه میتواند باشد...

فیلمبرداری در «گرنـزی» و «داکار» انجام گرفت و بعد هم مکان‌هائی هست که دختر جوان راهش به‌آن‌جاها افتاده‌بود تااینکه بالاخره در یك تیمارستان جان سپرد. حکایت این است. مرا سرزنش کرده‌اندکه در صحنه نهائی «کودك وحشی» عمداً ابهام بکار برده‌ام ودرمورد آینده کودك توضیحی نداده‌ام. این دفعه اسنادی دارم که نشان میدهد «آدل» سالخورده درسال۱۹۱۵ درتیمارستان ازدنیا رفت.

موسیقی فیلم را از «موریس ژوبر» وام گرفته‌ام که درسال ۱۹۴۰ درگذشت. او همان کسی است‌که موسیقی «آتالانت» ، «نمره اخلاق صفر» ، «اسکله مه‌آلود» ، «روز برمیآید» و «زیربام‌های پاریس» را مدیون او هستیم .

من قسمت‌هائی ازموسیقی او برای «جنگ تروآ روی نخواهد داد» قسمت‌هائی از «سوئیت فرانسوی» و بخش‌هـائی از موسیقی او برای فیلم‌های‌کوتاه بلژیکی را انتخاب کرده‌ام.

من زمانی‌که منتقد بودم فکر میکردم که یك فیلم برای‌موفق‌شدن درآن‌واحد باید یك‌ایده جهانی ویك‌ایده سینمائی را پیش بکشد، «قاعده بازی» و «همشهری‌کین» بااین تعریف هماهنگی کامل داشتند. حالا وقتی به‌یك فیلم نگاه میکنم انتظار دارم که یا لذت فیلمسازی را نشان دهد ویا عذاب فیلمسازی‌را وهیچ‌علاقه‌ای به‌چیزهائی که مابین این دوهستند یعنی تمام فیلمهای بدون ارتعاش ندارم.

قسمت‌هائی از مصاحبه تروفو با آن دوگاسپری (روزنامه کوتیـدین دوباری)وکلودماری‌ترموآ (نشریه تله‌راما).

ترجمه عبدالله تربیت

فیلم‌های امروز

تالار رودکی (مسابقه)

ساعت ۱۹ مراسم اختتام

پرستار بچه

کارگردان : رنه کلمان (فرانسه)

سینما رادیوسیتی (تکرار جشنواره هنرمندان)

ساعت : ۱۰ و ۱۹

بخش ویژه

کارگردان : کوستا گاوراس (فرانسه)

ساعت : ۱۶ و ۲۲

یاکوب دروغگو

کارگردان : فرانك بی‌یر (آلمان دموکراتیك)

سینما رادیوسیتی (تکرارنمایشهای ویژه)

ساعت : ۱۳

قلب‌ها ومغزها

کارگردان : پیتردیویس (آمریکا)

سینما پارامونت (تکرار مسابقه)

ساعت : ۱۰ و ۱۶

موش صحرا (یوگسلاوی)

گمگشته

کارگردان : لینا ورتمولر (ایتالیا)

ساعت : ۱۳ و ۱۹

ماشین دودی رد میشود (استرالیا)

نخستین گام

کارگردان : نانا مشلیتزه (شوروی)

سینما پارامونت (تکرارنمایشهای ویژه)

ساعت : ۲۲

قلب‌ها ومغزها

کارگردان : پیتر دیویس (آمریکا)

سینما گلدن‌سیتی (بزرگداشت فرانسوا تروفو)

ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱۶

سرگذشت آدل - اش (۱۹۷۵)

سینما گلدن‌سیتی

(سینمای معنا آغاز آزادسازی)

ساعت : ۱۹ و ۲۱

حرفه : خبرنگار (۱۹۷۵)

سینما یولیدور

(سینمای چاپلین - سینمای آزادی)

ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱۶

ولگرد آقا

کارگردان : ریچارد پاتر سون (هلند)

سینما یولیدور (فیلمسازی درآمریکای لاتین)

ساعت ۱۹ و ۲۱

سوزاندن بهودا

کارگردان : رومان خالبو (ونزوئلا)

سینما سینه موند (فیلمسازان آینده ایران)

ساعت : ۹ و ۱۱ صبح

نوازن حساس - عصیان خانه همسایه - وارلیسو

و تم - صدای تازه

سینما سینه موند (جوانان فیلمساز ایران)

ساعت : ۱۳ و ۱۵

با ضامن آهو - صدای بنفش - بچه‌های

پسر شرقی

سینما سینه موند

(جوانان فیلمساز ایران)

ساعت : ۱۰/۰۰ و ۰۰

خط قرار

فیلمهائیکه امروز می‌بینیم

ایتالیا :

گمگشته

Italy:

SWEPT AWAY

سینما پارامونت - مسابقه
ساعت ۱۰ و ۱۶

کارگردان : لیناورتمولر
تهیه‌کننده : رومانو کاردارلی
فیلمنامه : لیناورتمولر
فیلمبردار : جولیو داتیفری
موسیقی‌متن : پی‌یرو پی‌چونی
بازیگران : جیان‌کارلو جیانی‌نی ، ماریانجلوماتو ، ریکاردو سالومینو ، ایزا دانیه‌لی ، جوزپه دورینی .
۳۵ میلیمتری - رنگی - ۱۱۶ دقیقه

زن زیبائی‌که بسیار متکبر واشرافمنش است ، ملوان یك‌کشتی خصوصی را باخود به جزیره‌ای متروك میکشاند. درجزیره‌که تنها ملوان قدرت ادامه حیات درآن را دارد ، تغییرموازنه قدرت‌های نسبی‌شان به تغییرنقش‌های اجتماعی‌آنان منجرمیگردند .

ونزوئلا :

سوزاندن یهودا

Venezuela:

THE BURNING OF JUDAS

سینما بولیدور
فیلمسازی درامریکای لاتین
ساعت ۱۹ و ۲۱

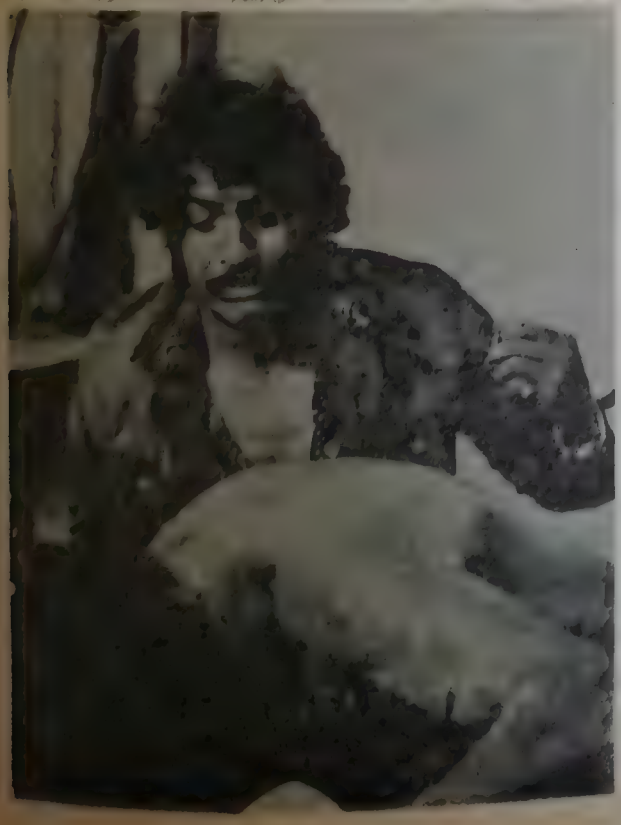
کارگردان : رومان شالبو
تهیه‌کننده : حنه دوسینه . سی . آ .
فیلمنامه : رومان شالبو (اقتباس از یك نمایشنامه تئاتری بانام : لانـدا ، کلودیو بروك ،
فیلمبردار : آبی‌گیل روخاتین
موسیقی‌متن : میگوئل فاستر
بازیگران : هلدا ورا ، میگوئل آنجل لانـدا ، کلودیو بروك ، ماریا نرزا آکوسنا ...
۳۵ میلیمتری - رنگی - ۱۱۰ دقیقه

«خصوص ماریا کارمونا» که در کنگ خلافکاری کوچکی شده ، موفق می‌شود باکمك یك وکیل با نفوذ وارد نیروی پلیس شود به این قصدکه به یك باند دستبرد بزند .

ضمناً یك گروه جرائم قصد دارند ، همان بانکی‌که «خصوص ماریا» درنظر گرفته ، حمله‌کنند . وقتی «خصوص ماریا» به بانك میرود گروه چریك حمله را آغازکرده است . درنتیجه «خصوص ماریا» تصمیم میگیرد نقش پلیس را ایفا کند وبه ضرب گلوله یکی ازچریك‌ها را از پا درمی‌آید .

دکتر «هره را» یك وکیل صاحب نام ومتخصص درجرم شناسی ازمرگ «خصوص ماریا» باخبرمیشود وتصمیم میگیرد از «خصوص ماریا» به عنوان سمبول پلیس‌فداکارکه درراه انجام وظیفه کشته شده ، درمبارزه برای‌کسب وجهه وامتیاز برای نیروی پلیس استفاده کند . اما تحقیقاتی اورا به این نتیجه‌گیری میرساندکه «خصوص ماریا» چیزی بیشتر ازیك خلافکار معمولی نبوده است .

سرانجام جنـازه «خصوص ماریا کارمونا» با تشریفات رسمی به خاك سپرده میشود ودرمحله‌ای‌که او درآن بزرگ شده ، طبق یك رسم قدیمی یك‌آدمك‌که نمثال یك خائن (یهودا) است ، سوزانده میشود .



سینما سیدمونت
جشنواره بین‌المللی سینمای
عمر و تجربه
ساعت ۱۷ و ۱۹،۳۰ و ۲۲

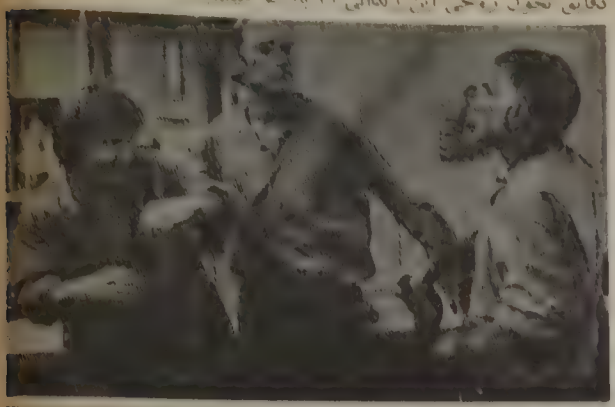
سوئیس :

خطر فرار

Switzerland:

DANGER OF ESCAPE

کارگردان : مارکوس ایمهوف
تهیه‌کننده : نموفیلم
فیلمنامه : مارکوس ایمهوف
فیلمبردار : ادواردوینیگر، هانس‌لیشتی
بازیگران : ولفرام برگر . ماتیاس هابیش . هانس گاگلر ، زیگفریت اشتینر
۳۵ میلیمتری - رنگی - ۱۰۵ دقیقه



فرانسه :

پرستار بچه

France:

THE BABYSITTER

تالار رودکی - مسابقه
برنامه اختتام جشنواره
ساعت ۱۹

کارگردان : رنه‌کلمان
تهیه‌کننده : ژالبار
فیلمنامه : مارک پیلو . رنه‌کلمان
فیلمبردار : آلبرتو اسپانیولی
موزیک : فرانسیس‌له
بازیگران : ماریا اشنایدر ، سیدنی رم ، ویك ماروِ . رابرت وان ، ناجاتیلر . رناتو پوزتو
۳۵ میلیمتری - رنگی - ۱۱۵ دقیقه

«میشل» دختر جوان فرانسوی در رم درس مجسمه‌سازی میخواند و در اوقات فراغت به‌پرستاری بچه‌ها میپردازد.

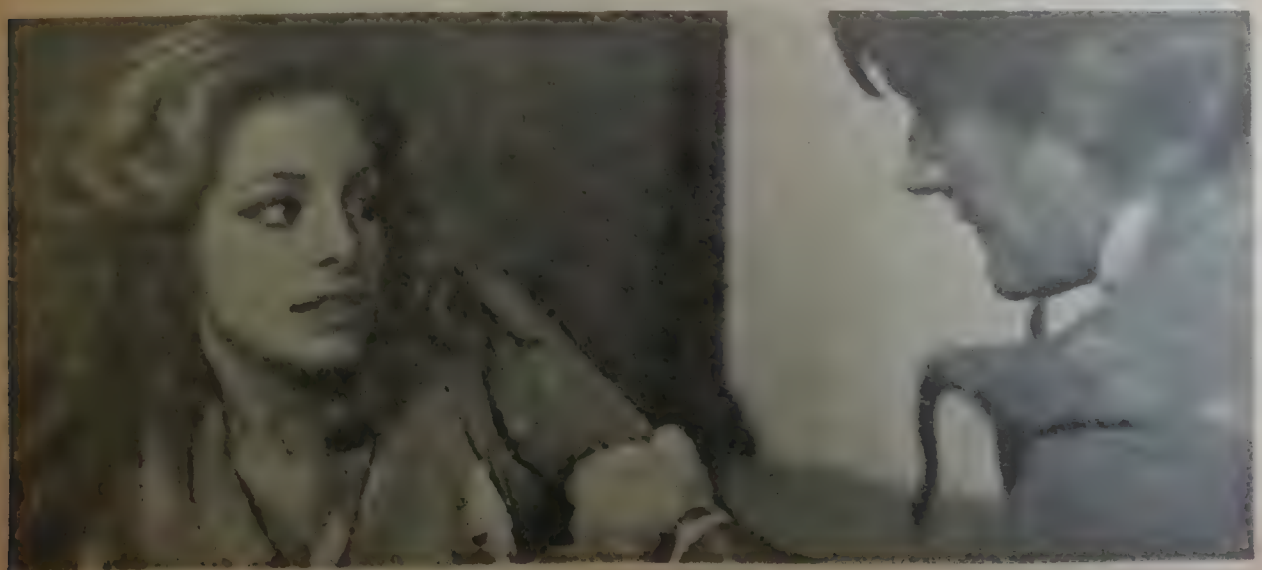
«آن‌کارسون» استارلت آمریکائی در تراعی با معشوقش‌که صاحب‌کارخانه بین‌المللی محصولات غذائی است، خانه او را با عصبانیت ترك میکند و با ناراحتی به‌خیابان میآید در خیابان با یك تاکسی شدیداً تصادم میکند. «میشل» مسافر این تاکسی است.

«آن» را به بیمارستان منتقل میسازند. بعد از بهبودی بخانهٔ «میشل» میرود و با او زندگی میکند. یکی‌از دوستانش بنام «استوارت چیس» که هربیشه فیلمهای وسترن است، نقش کوچکی در یك فیلم برایش دست‌وپا میکند. ولی«آن» [illegible] بازی این نقش خودداری میکند، زیرا [illegible] که در [illegible] آکادمی هنرهای زیبا مشغول کار است، بدین‌نامزدش «جیانی» که مدتی [illegible] او مهر بوده میرود. «میشل» آنشب باید از بچه‌ای پرستاری کند. آنها برای [illegible] با هم قرار میگذارند. «جیانی» کلید آپارتمانش را در کیف «میشل» میگذارد، ولی حوادث غیرمنتظره‌ای مانع از دیدار آنها میشود.

«آن» همانشب بخانه معشوق کارخانه‌دارش «فرانکلین» [illegible]، رابطه‌آنها کاملاً محرمانه بوده و هیچکس ازآن اطلاع ندارد. «فرانکلین» برای نگهداری پسرش «بوتز» یك پرستار بچه خواسته است. «آن» که با «بوتز» تنها مانده است اورا مجبور بدخوردن یك‌فنجان شکلات میکند. «آن» درشکلات داروی خواب‌آور ریخته و«بوتز» بعداز خوردن آن بیهوش میشود.

همانشب «میشل» به‌آدرسی‌که برای پرستار بچه دارد، میرود و درآنجا با یك‌کودك وحشت‌زده روبرو میگردد. والدین بچه از خانه بیرون رفته‌اند. حدود نیمشب به «میشل» تلفن میکنند ومیگویند که تصادف کرده‌اند و از او میخواهند که تمام شب را پهلوی بچه بماند.

«بوتز» درواقع پسر«فرانکلین» است‌که «آن» اورا دزدیده است. «میشل» و «بوتز» دراین ویلا زندانی شده‌اند و تمام تلاش آنها برای خارج شدن بی‌نتیجه میماند. «آن» قصد دارد از «فرانکلین» درقبال آزادی پسرش پول‌کلانی بگیرد. نامزد «میشل» که از غیبت او نگران شده پلیس را در جریان میگذارد. ورود پلیس باین ماجرا پایان می‌دهد، درحالیکه چند تن از قهرمانان داستان ، زندگی خودرا ازدست داده‌اند.



بازار فیلم
FILM MARKET

SUNDAY, DECEMBER 7

یکشنبه ۱۶ آذر :

10.30 am

ساعت ۱۰½ :

Rebellion in Patagonia (Argentina)	Hall 3	سالن شماره ۳		(آرژانتین)	سرکشی در پاتاگونیا
The Messiah (Italy)	Hall 4	٤	«	(ایتالیا)	مسیح
Love Lesson (Brazil)	Hall 5	٥	«	(برزیل)	مکتب عشق
The Body (Italy)	Hall 6	٦	«	(ایتالیا)	بدن
Adamak (Iran)	Hall 7	۷	«	(ایران)	آدمك

12.30 pm

ساعت ۱۲½ :

It's Nothing Mama . . . Just a Game (Spain-Venezuela)	Hall 3	سالن شماره ۳		(اسپانیا - ونزوئلا)	چیزی نیست مادر ، فقط یك بازیه
Tommy (Great Britain)	Hall 4	٤	«	(انگلستان)	تامی
The Land of Promise (Poland)	Hall 5	٥	«	(لهستان)	سرزمین موعود
The Cruel Sea (Kuwait)	Hall 6	٦	«	(کویت)	دریای بیرحم
A Hut Across the River (Iran)	Hall 7	۷	«	(ایران)	کلبه‌ای آن سوی رودخانه

2.30 pm

ساعت ۲½ :

Gypsy Wrath (Iran)	Hall 3	سالن شماره ۳		(ایران)	خشم کولی
The Desire (Brazil)	Hall 4	٤	«	(برزیل)	هوس
Beehive (Iran)	Hall 5	٥	«	(ایران)	کندو
Un Uimo Citta (Italy)	Hall 6	٦	«	(ایتالیا)	یك مرد درشهر
Teenage Convicts (South Korea)	Hall 7	۷	«	(کره)	برخورد جوانان

cinema 54

(No. 11)

The Bulletin of the Fourth Tehran International Film Festival

Secretary to the Council of Writers: Jamal Omid

English Editor: Nahid Bayat

Production Manager: Derakhshandeh Zaimi

Assistant Secretary: Jamshid Eramian

Design Supervision: Morteza Momayez

Assistant Designer: Ali Khosravi, Tony Allaway, Armen Malaki

Tel: 304944

توجه :

امروز عصر شماره دوازدهم بولتن‌هـای روزانه چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران ، ویژه اعلام جوائز منتشر می‌شود .

بهای هر نسخه بولتن برای علاقمندان ۱۵ ریال است

بولتن

بولتن چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

(شماره ۱۱)

دبیرشورای نویسندگان : جمال امید

سردبیر قسمت انگلیسی : ناهید بیات

مدیرفنی : درخشنده زعیمی

دستیار دبیرشورای نویسندگان: جمشید ارمیان

طراحی صفحات زیرنظر : مرتضی ممیز

با همکاری : علی خسروی - تونی آلاوی و آرمن ملکی

تلفن ۳۰٤۹٤٤

چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر

فیلمی ا
حیوان درون
THE ANIMAL WITHIN
۳۵ میلیمتری رنگی

جانور گرانبها
۳۵ میلیمتری رنگی

...ینمای برزیل

نوشته : جیم رودریگونس

جنبش سینمای جدید برزیل ابتدا با موفقیت مطبوعات روبرو شد . سپس کوشش‌هائی ...ای ازمیان برداشتن این عقیده که از اصل شایسته ...ه بود ، به عمل آمد .

هنوزهم این عقیده که این جنبش یک ...موئی بوده‌است، کاملاً توسط مقامات رسمی کشور ...اری پذیرفته نشده است . به هر حال این مسئله که این جنبش یک ادامه روشنفکرانه و بی‌هدف بوده است یا نه ، بی‌جواب مانده و کارهای گروه جدید سینماگران پیدا کردن جواب را آسان نساخته است . مفهوم متداول سینمای جدید برزیل خیلی به سینمای نزدیک است . از نظر تماشاگر عادی جنبش سینمای جدید خیلی شبیه به یک نیرنگ هنری است که کار هنرمند را دربر گرفته و پیش‌ازحدمعمول توجه وفرهنگی برمی‌انگیزد و توخالی در آمده است . طرفداران آن تنها درصدد برملا کردن نقاط ضعف یکدیگر هستند. در یک مفهوم عمومی سینمای جدید به یک جنبش سیاسی و فرهنگی تبلیغاتی میگردد که بطور کلی میتواند یک نظام سیاسی باشد .

در ماه مارس ۱۹۶۰ گروهی از سینماگران و نظریه‌پردازان برزیل با یک کودتا قدرت را بدست گرفتند و به حیات دموکراسی خاتمه دادند. البته آنها خود مدعی بودند که هدفشان حراست از دموکراسی است . اما برای بسیاری از برزیلی‌ها و به ویژه هنرمندان برزیل ، این تحول سیاسی به مفهوم ازبین‌رفتن آزادی‌های هنری بوده است . حکومت سرهنگ‌ها به فعالیت‌های خلاقه علاقه‌ای ندارد گو اینکه از قدرت و امکانات آن بعنوان یک جبهه سیاسی دفاع میکند . در حال حاضر فیلمسازی در برزیل اقدام پرخطری است که سرنوشتی غیرقابل پیش‌بینی در انتظار آنست .

اعضای گروهی «فیلم سینمای جدید» معتقد نیستند که این جنبش یک نظام سیاسی بوده و یا اینکه می‌خواسته هنری داشته است . به عقیده من این جنبش بیش از هر چیز مسئله‌ای بود برای گریز از آنچه روشنفکران طبقه متوسط و آگاه از بیهودگی هر عملی که با توجه به شرایط و اوضاع محیط زندگی‌شان از آنها انتظار میرفته است . بطور کلی باید گفت که دهه شصت به سینمای جدید و دهه هفتاد به کارهای تندروی و بی‌ارتباط به مسائل واقعی تعلق داشته است و فیلمسازان مانند هنرمندان دیگر همچنان عاصی ، خودخواه ، گستاخ و بی‌اعتنا به نظام تثبیت شده اجتماعی هستند.

«سینمای نو برزیل» که در یکی دوسال اخیر بشدت محسوسی پیدا کرده ، در چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران در بخش‌های «مسابقه» و «فیلمسازی در آمریکای لاتین» چهره پرثمری از فعالیتهای فیلمسازانش در یکی دوسال اخیر به نمایش می‌گذارد .

فیلم‌هائی که از سینمای این کشور در این چند روزه خواهیم دید به لحاظ تعداد قابل توجه وتنوع زمینه‌هایش ، شناخت خوبی ازسینمای این کشور به دست خواهد داد .

فیلم‌ها از اینقرارند : جادوگران هم نمی‌توانند بگریزند «والدی ارکولانی» ، مکتب عشق «ادواردو اسکورل» ، لوسیولا ، فرشته گناه «الفرد استرن‌هایم» ، فرشته شب «والتر هوگوکوری» ، هوس «والتر هوگوکوری» و دوفیلم کوتاه «بیمیلی» و «تار نخجه جهان» .

6 نظرها POINTS OF VIEW 9

SWEPT AWAY . . .

(Continued from previous page)

FULL OF BEAUTIFUL THINGS TO LOOK AT

tury' have there been such epic physical battles of the sexes as in 'Swept Away' and these are funny, not because either one of the combatants seriously brutalises the other (they don't) but because they both emerge as people of such unexpected if imperfect nobility. This film plays hell with party lines.

It is also full of beautiful things to look at, the dazzling light of the Mediterranean summer and the extraordinary performances by Giannini, who played the title role in Wertmuller's 'The Seduction of Mimi' and the would-be assassin in another Wertmuller film 'Love and Anarchy', and Miss Melato, who also illuminated those films.

Melato, memorable as the frizzy-haired prostitute in 'Love and Anarchy', is such an interesting actress that it's almost impossible to associate that earlier performance with the wicked and witty patrician who is momentarily humbled here.

Giannini, who Wertmuller occasionally photographs in fond, misty close-ups that recall Von Sternberg's treatment of Dietrich, may be on his way to becoming the Marcello Mastroianni of the Seventies.

He appears to be the kind of pliant, resourceful actor who (close-ups notwithstanding) doesn't intrude on a character. Even when the character is being most outrageous the actor remains invisible within. It's one of the mysteries of good film acting.

Vincent Candy (New York Times)

REINCARNATION OF PETER PROUD: 'It may well be the silliest approach to the subject in any medium.'

THOMPSON'S DIRECTION HAS THE FINESSE OF A ROGUE ELEPHANT

THE Reincarnation of Peter Proud: Dir. J. Lee Thompson, U.S.A.

J. LEE Thompson's direction, all flashbacks trampling the action with the finesse of a rogue elephant, is quite enough to ensure that "The Reincarnation of Peter Proud" is not — as the distributor's handout hopefully suggests, adducing Benjamin Franklin, Gandhi, Voltaire, Plato, Goethe, Walt Whitman, Arthur Conan Doyle, Schopenhauer and Ralph Waldo Emerson as other believers in reincarnation — "the first serious approach to the subject in film making".

In fact, with Max Ehrlich's script making a hopeless hash of his own novel, it may well be the silliest approach to the subject in any medium.

The novel's small justification for the reincarnation — Peter Proud being a professor in Indian history and Jeff Carter part-Indian — has been ironed out in the wash. Significant details like the Parsee statue in the dream, whose relevance was explained in the novel, now have only red-herring significance and no relevance whatsoever. And even assuming one can work up any sort of belief in the hero's absurd antics, it is all dissipated by a hideously unscientific parapsychologist who delivers the box-office commercial by assuring us that young people are getting into this sort of a thing nowadays, and who delivers the best critique of the proceedings with his Frankensteinian cry of "This staggers the imagination!"

Tom Milne (Monthly Film Bulletin)

A FEMINIST DIRECTOR WHO DOESN'T TOE THE PARTY LINE

نظرها
6 POINTS OF VIEW 9

SWEPT AWAY (By An Unusual Destiny in the Blue Sea of August): Dir. Lina Wertmuller, Italy.

LINA Wertmuller, the gifted Italian director, once suggested that all choices are political. In none of her films has this thought been more wittily and exuberantly demonstrated than in her latest, 'Swept Away'.

You may notice that I didn't identify Wertmuller as the gifted Italian woman director, though women directors in motion pictures are still so rare that the fact remains newsworthy. She is, before anything else, a first rate director and screenwriter (she does her own screenplays) a talent of such independence and range that some details in her films give pause to her sisters in the feminist movement.

Wertmuller says she agrees with about 75 per cent of what the feminists are fighting for these days, and that seems just the sort of qualification that got Trotsky assassinated. She is deeply committed, but no party lines are going to dictate the shape of her work or stuff it with uplifting messages to be memorised like Chairman Mao's. The best films don't usually start with ideas that are then illustrated. Like Wertmuller's, they have their origins in feelings and attitudes, in mysteries the explorations of which are the works they give rise to.

This is evident throughout 'Swept Away', which is first and foremost a love story that takes the form of knockdown, dragout comedy. The lovers — the contenders really — are the conventional poles apart, one being a man and the other a woman.

They are also separated by birth (he's a Sicilian, she a northern Italian), by class (he's a sailor, a member of the proletariat, she's rich, a member of the bourgeoisie) and by politics (he's a devout communist, she's a raving capitalist).

In the kind of contrivance that works equally well in a fairy tale or a comedy of the kind (which is really a contemporary fairy tale), the pair is marooned on a desert Mediterranean island for several weeks with the predictable results, though how these results are achieved is not easily predictable.

SWEPT AWAY: 'The lovers — contenders really — are the conventional poles apart. One being a man, the other a woman.'

Several of Wertmuller's films have to do with choices. In this film the choices made by Gennarino (Giancarlo Giannini) the sailor and Raffaella (Mariangelo Melato), the rich woman who has chartered the yacht on which Gennarino is a deckhand, begin as being simply extensions of their social roles and then become almost hopelessly tangled by other considerations, including sexual and emotional ones, when they find themselves isolated on what must be the only island in the Mediterranean not yet occupied by German tourists.

Wertmuller is much more a sociologist than either a socialist or a feminist. All her films have their roots in specifically detailed milieus that have a direct effect on how her characters behave. To this extent her films are schematic and intimately connected with formal ideas, but there is so much spontaneous life in their execution that they transcend easy categorisation. They can be pulled apart, their pieces labelled according to the rhetoric of any of several dogmas, but something ambiguous always remains. It's that ambiguous core that separates artists from — you might say — crafterspoons.

Gennarino is everything that a male chauvanist pig has ever represented. He's intolerant of any women's rights. He's also the sort of man who will tick off the evils of a capitalist society (Swiss banks, taxes, the quality of television programming) while systematically beating the hell out of the woman he really loves.

Raffaella, beautiful, vain, mindless of others though certainly not stupid, is the Shrew Rampant. Their confrontation on the island begins with Gennarino's careful humiliation of Raffaella, progresses to her submission to him and (in a development that may have the feminists screaming) blossoms into mutually passionate love.

Not since John Barrymore and Carole Lombard squared off in 'Twentieth Cen-

(Continued on next page)

L'HISTOIRE D'ADELE H.

(Continued from previous page)

receptions or picturesque markets.

This is essentially one woman's love story and one in which other characters are hardly necessary. Sometimes they are played down by tricks of the camera: when Adèle tells one of her invented stories about herself to a lawyer, the eye is caught by her reflection in his ear trumpet; when Pinson's commanding officer reproves him for his escapades and questions him about the (false) announcement of his marriage he speaks from behind a half closed door.

Similarly, we only hear the voice of Victor Hugo. Otherwise the characters are dominated by Adèle and what we see is their response to her. In a striking (and typically Truffaut) scene, after Adèle has told the boy in the bank that she is called Leopoldine, she returns to say that this was not true, that her real name is Adèle. We are given a long view of the boy looking bewildered and concerned at such an example of adult deception.

The emotion of Adèle's passion and grief, which can hardly be sustained by a single actress, is supported by the wistful music of Marcel Jaubert.

The film is most carefully constructed. In an opening scene we are shown Adèle running after an officer and, when he turns his head round, we see that she is mistaken — it is not Pinson. In a concluding scene, Pinson tries to speak to her, but she walks past him, unable to recognise him or anyone else.

The final view is of the graveyard at Villequier. This is where Leopoldine drowned and was buried, where Victor Hugo was buried and where Adèle's gravestone stands. Neither her love nor her madness allowed her to escape from her destiny: that of being the second daughter of Victor Hugo.

It would be easy to criticise some of the details in the film. The scenes supposedly shot in Barbados are unmistakably African: there is an occasional heaviness in narration: the talented and beautiful actress who plays the main role is too young to represent the 33 year-old Adèle and seems too distant from David d'Anger's miniature of Adèle's severe profile.

But the achievement of the film is striking. Truffaut has imposed an order and given unity to a life which was a tragic and pathetic failure and to the secret journal which was its expression.

Douglas Johnson (Times Lit. Supp.)

VIETNAM – THE HORRENDOUS CONSEQUENCES OF NAIVETY

HEARTS and Minds: Dir. Peter Davis (U.S.A.)

THIS film should be seen by every American except the very young, for it may well be the most important documentary of our time.

With the utmost calm and a resolute commitment to truth, producer-director, Peter Davis, who also made the equally controversial TV special "The Selling of the Pentagon", takes the full measure of the profoundly tragic involvement of the United States in Vietnam.

In a series of interviews with Americans, with some of our French predecessors and with both North and South Vietnamese of every rank and from every side of the bloody struggle, Davis goes way beyond the mere hawks-vs-doves controversy to view Vietnam as a manifestation of American imperialist aspirations of misguided patriotism and even idealism, and, above all, of a monstrous blind ignorance buttressed by racism, anti-communist hysteria, unquestioning belief in national leaders and over-weening self-righteousness.

The consequences of naivite, as David so painstakingly and painfully shows us, were never so horrendous.

Davis moves back and forth between America and Vietnam, stopping briefly from time to time in France between interviews — returning periodically to several key people and archival footage.

On camera are your young men — the disabled, the disenchanted, a deserter, a POW hero convinced we won, a soldier in a trench who doesn't know why he's fighting, another who admits he enjoys killing — and the parents of a man killed in action but certain he did not die in vain.

And there are the Vietnamese: the homeless, the maimed, the tortured, the dead — an endless parade of suffering. There's the coffin maker who saw seven of his children die of napalm, the fierce patriots, the sleek privileged few among the South Vietnamese — among them the smiling Saigon wheeler-dealer who says, in perfect English, "I'm a Johnny-come-lately to war profiteering".

HEARTS AND MINDS: 'The most disillusioning film an American could ever hope to see.'

And there are the leaders, ours and theirs. General Westmoreland assures us that "the Oriental doesn't put the same high price on life as the Westerner" just after we've been shown a Vietnamese woman prostrate with grief, sprawled over a coffin.

Clark Clifford, former Secretary of Defence, admits today: "I could not have been more wrong". Senator Fulbright tells us how Ho Chi Minh was rebuffed seven times by American leaders, assuming we would regard him as an ally.

And, perhaps most eloquent of all, Daniel Ellsberg, who accuses every President from Truman through Nixon of lying about American involvement and aims in South-East Asia, concludes by saying: "It is a tribute to the American public that it had to be lied to; it is not a tribute that it was so easy".

"Hearts and Minds" — its title comes from a phrase from a Lyndon Johnson speech — probes the American psyche deeply and is comprehensive almost beyond comprehension, an example of the forthrightly committed documentary at its most superb.

It is the most disillusioning film an American could ever hope to see. Yet what is most disturbing of all is the remark of a thoroughly disenchanted veteran of 98 bombing missions — who, when asked if he thinks we've learned anything, quietly replies: "I think we're trying not to".

Kevin Thomas (Los Angeles Times)

6 نظرها 9 POINTS OF VIEW

PRESSURE of time prohibits "Points of View" from carrying our own reviews of films shown yesterday and today. However, to maintain our coverage of the festival's major films, the following section of "Points of View" contains previously published reviews by leading American and British critics.

L'HISTOIRE D'ADELE H. : 'A life which was a tragic and pathetic failure.'

PASSION THAT TURNS TO MADNESS
A STRIKING FILM BY TRUFFAUT

L'HISTOIRE D'ADELE H.: Dir. François Truffaut.

TRUFFAUT'S latest film concerns Adèle Hugo, second daughter of the renowned poet, Victor Hugo, who ran away from her exiled father's Guernsey home in 1863 to pursue the man she considered to be her rightful fiancé to Canada.

The title underlines the fact that the film is about the identity of Adèle and her preoccupation with her own identity. Truffaut shows this right from the start when the passengers who disembark from the *Great Eastern* at Halifax, Nova Scotia, are asked for their identity papers (the American Civil War is in progress).

Adèle slips by without answering any questions and takes lodgings under the name of Miss Lewly. She then gives, to different people, varying explanations of why she is in Halifax and why she is trying to find Lieutenant Pinson, an officer in the Hussars. She claims she is acting on behalf of a niece; that she is vaguely related to him; that they are childhood friends; and that he is in love with her.

Only gradually do we discover the truth, that Pinson visited her at her father's house, that they had a love affair, and that she has followed him to Canada to persuade him to marry her. She never abandons her hope for this marriage despite his constant and brutal refusals and she even writes to her family announcing that she is married. She asks for letters to be addressed to Mrs. Pinson and claims to be pregnant.

But her identity crisis lies still deeper. She explains to her landlady that her sister Leopoldine has drowned; she has recurring nightmares in which she herself is Leopoldine and is drowning; she tries to communicate with her sister's spirit; she tells a small boy she meets in a bank that her name is Leopoldine. As Miss Lewly she is furious when her relationship to Victor Hugo becomes known.

All this, as Truffaut explains in a premonitory notice, is authentic. Adèle was so overwhelmed by her passion and determination to marry Pinson, and so overcome by his rejection of her, that she went completely mad. She was brought back to France in 1872 and lived in an asylum.

There she spent her time playing the piano, performing music by well-known composers which she believed she had composed herself. She died in 1915 at the age of 85.

The essential scenario for of her story is taken from her immense journal, which she seems to have kept (sometimes in code) for much of her life.

In some respects 'L'Histoire' is a counterpiece to Truffaut's earlier film, 'L'Enfant Sauvage'. If the young boy, Victor, was seeking an identity, Adèle Hugo is fleeing from one. She is crushed by the godlike immensity of her father and destroyed by the legend of her dead sister.

We know that from at least 1852 onwards she started to keep her journal in cooperation with, and sometimes in rivalry to, her mother and her brothers, because it was thought natural that everything which the exiled Victor Hugo did or said should be kept for posterity. But we know too that she had other ambitions and that she was not content simply to note down the conversation between her father and Madame de Girardin.

She dreamt of writing a book which would be read and understood only by other women in a hundred year's time. As the film states, she found herself imprisoned in a home which had become a museum, with Leopoldine's white dress hanging in the drawing room.

It was striking that she should seek a man who was everything her father was not and that she should reject her other suitors, who included an Italian poet who was a friend of Victor Hugo and Auguste Vacquerie, Leopoldine's brother-in-law, who would have given her her sister's name.

The difficulties for a director in transferring a written text to the screen are obvious enough. There is always the danger of slowness, monotony and repetition as the words of the journal and of the correspondence are spoken and as the image reflects and amplifies their meaning.

Truffaut seeks to overcome this by isolating Adèle and contrasting her presence only with the generalised scenes of highly-coloured military excercises, grand

(Continued on next page)

6 [illegible] POINTS OF VIEW 9

[illegible] EXPECTATIONS . . .

(Continued from previous page)

[illegible] atmosphere." In fact it is more likely to produce [illegible].

The time is the Second World War. Clara and the Nanny are awaiting the return of the three sons that Clara bore and the Nanny nursed. They are both aware that the boys are dead but Clara refuses to accept it and the Nanny goes along with her. The lines of battle are nearby and soldiers come to evacuate the two women but Clara refuses to leave as she [illegible] hope to have her sons return to an empty home.

The Nanny fatalistically wanders around the surrounding area offering water to the refugees streaming by. One day she comes upon a wounded soldier and drags him home where he is accepted by Clara as [illegible], her eldest son. When Clara goes to [illegible] house with the news that he has returned she tells Clara: "You should understand the inevitable."

[illegible] the Nanny says to this soldier, "you can stay here as long as you [illegible]" it is the women who need him. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

OVERLORD: "What is most shocking is that there is no time for grief."

STARK CHRONICLE OF A YOUNG MAN THRUST INTO WAR

OVERLORD: Dir. Stuart Cooper, U.K.

AFTER three decades, a war film based on true documentary and [illegible] records has a special [illegible].

Many in the audience can still remember the air raids and horrible destruction caused by World War II. This type of film vividly illustrates for the [illegible] all the stories they have heard and read.

In stark black and white, "Overlord" is a shocker. The first feature film ever to be made under the auspices of London's Imperial War Museum, it chronicles the story of a young man thrust into the harsh reality of war.

Tom is put through a bewildering maze of medical tests, drilling, inspections and still more drilling. He is taught the art of killing, how to dodge booby traps and above all, how to survive.

Time passes slowly and the war seems a long way off. While Tom and his army [illegible] talk about what they're going to do after the war, the momentum of that [illegible] is building up.

[illegible] ruins, flies settling on [illegible] out of control [illegible] and the young soldiers [illegible] "We could be [illegible]", they sing as the [illegible].

Tom [illegible] time to go to a [illegible] where he meets a young girl [illegible] and a promise to meet again [illegible] moments to witness, because [illegible] the audience is aware of Tom's [illegible] premonitions.

Tension mounts as the regiment senses the [illegible]. In a haunting scene, young faces reflect the flickering of a fire; it has been built to destroy all that is left of their personal lives.

From now on, the soldiers are part of a war machine. Military transports, landing craft and ships are made ready.

D-Day. Tom and his mates are sitting in a landing craft as it churns its way through the gloom. "This is it", Tom says quietly, as if he knows what lies ahead.

Like a puzzle, his earlier premonitions fall into place. He sees the landing craft hit the beach, imagines his fight through the water, struggling on the sand . . .

In his excitement Tom stands up in the craft as if to witness his own death — and a stray bullet ends his life in one swift second.

What is most shocking is that there is no time for grief; the invasion troops erupt onto Normandy's shores.

Quietly, efficiently, the dead and wounded are gathered and returned home to England. For Tom, the war was over before it had even begun.

"Overlord" has more than truth going for it; characters are strong throughout the film, and Tom (Brian Stirner) especially is the epitome of the clear-eyed, healthy boy who never comes home. The photography is unusual — 1963-8 German lenses were used to spark the flavour of the war and it is impossible to tell where the real documentary records end and the film begins.

Lucy Hobgood

HAS ANTONIONI SPENT ALL HIS TIME JUST GOING NOWHERE?

نظرها
POINTS OF VIEW

PROFESSION: REPORTER: Dir. Michelangelo Antonioni.

I DON'T know if anyone else has remarked on it, but I was struck immediately by the strong debt Antonioni seems to owe to Camus in 'The Passenger' (a much better title for the film than 'Profession: Reporter').

Indeed in looking back from this to his earlier films, one begins to suspect that the Camus influence is nothing new.

It's not just the African desert setting of the first half hour of the film, in which the natives seem to act just like Camus' Algerians — though it was this setting, new for Antonioni, which first started me thinking about it. Even more the resemblance seems to lie in the following out of a certain line of existentialist philosophy which Camus made his own, and which caused his break with the Marxist wing: the refusal to "commit" oneself to anything other than the pure and unadulterated Absurd.

This attitude seems to have creept up on Antonioni through his last films — at least from "L'Avventura" on — and in 'The Passenger' it has finally caught up with him.

This may be a consummation the director was devoutly desiring, but it doesn't seem to have done his film making any good. The fact that Antonioni has never had very much to say was at least made up for by the fact of his brilliant technique, for example, in 'Deserto Rosso'; or by a sense of humour and first rate directing in "Blow-Up". But in 'Passenger' he has nothing to say and he proceeds to say so, over and over again, throughout the film.

Some people obviously enjoy thinking about the idea — if you can call it an idea — that life is meaningless and that the only reason to go on living, as Dorothy Parker said, is because poison tastes bad and guns are noisy. Antonioni is apparently setting out to establish himself as Film Maker In Residence to these folk.

His long, weary tracking shots are almost caricatured in this film and he seems to have lost all sense of the vibrancy of colour, particularly the poisonous vibrancy of the colours of the modern world. He may have used his old tricks (such as painting trees green) which gave such a special feeling to his earlier films — despite their questionable intelligence — but if so, there's no apparent trace of them in 'Passenger'. And, as for acting and directing, gone is the vitality he extracted from Vanessa Redgrave and David Hemmings in 'Blow-Up' or the lunatic sense of fear he expressed through Monica Vitti in 'Red Desert'.

Jack Nicholson, as the reporter who "used to be someone else, but traded him in", and the ubiquitous Maria Schneider as the girl who comes with the package, exhibit about as much power to involve the viewer in their goings-on as pieces of furniture. And that, quite obviously, is the way Antonioni wanted it. That, in short, is Absurd — the Really Unreal Thing.

"People disappear every day."

"Yes . . . every time they leave a room."

Do I really have to go to the movies to learn this sort of thing?

It strikes me now, in the light of the fully revealed existentialist persona exhibited in 'Passenger', that one might almost have to reassess Antonioni's previous work, to go back and look at it again as leading up to this point and thus as going nowhere.

He has always been trendy, there's no doubt about that. He may have been just a little bit late with his adulation-of-rebellious-American-youth-film ("Zabriskie Point"), since this fashion was already a bit passé by the time the film was released. But 'Red Desert' and "Blow-Up" were just a bit ahead of the crest, right where a truly successful intellectual avante garde commercial film-maker has to be if he's not going to fall off the surf board and get swamped. And his earlier films fit right in with the disillusioned mood of the 50's.

But, in 'Passenger' he may finally have lost touch with what's in and what's out. He knows leftism isn't really in anymore, so he compromises his characters' politics.

He knows drugs aren't exactly news anymore, so no one puffs any pot. But Camus! Is Camus really in?

Maybe Antonioni is on to a new thing: existentialist nostalgia! Maybe the next step is a musical based on "Nausea". If so, count me Out.

Peter Wilson

PROFESSION: REPORTER: 'He seems to have lost all sense of the vibrancy of colour.'

CONFUSING, CONTRADICTORY, EXASPERATING!

LONG EXPECTATIONS: Dir. Imre Gyongyossy, Hungary.

WHAT can you say about a film 70 per cent of which is almost too dark to see?

My immediate reaction was surprise that writer/director Imre Gyongyossy should have chosen cinema to express his ideas when he might just as well have used radio or the written word. Cinema is, after all, a visual medium.

Gyongyossy indicated that his use of this effect was intentional, ". . . to produce

(Continued on next page)

PASOLINI TRIBUTE . . .

(Continued from previous page)

dictum. He brought out the actor's expression by talking fervently and personally to him from behind the camera.

In his unique, intense, theatrical use of the actor speaking to spectator, Pasolini looks to very few models. He admits of no American influence ("The American films I saw as a child were all grade-B products.") except that of immigrants like Fritz Lang and Lubitsch.

That stands to reason, since he admires the German school of the Twenties, of which the latter were members, along with Carl Dreyer. For him Elia Kazan represents the social cinema of America which isn't researched enough for his taste, while Kurosawa represents the same simplistic line in Japan. Among the Japanese he respects Mizogushi.

But "I go very little to the movies," he pointed out. "When Fellini says he never goes, I can understand very well."

Both the films shown in the special late-night screenings at the festival are amongst his most discursive efforts. In 'Big Birds, Little Birds', his words come out of the mouth of a crow met on the road by a comic father and son making a philosophical journey, where they encounter types both spiritual (St. Francis) and decadent (revelers of the Roman Saturnalia).

'Oedipus Rex' is a dissertation on his socio-political-moral problems, pointing out his ultimate fatalism.

Oedipus kills his old man even though he protests he doesn't. The stern hand of destiny forces its own hand. It has been pointed out that the father murder in Sophocles' play was given a full, violent treatment while the mother lovemaking was merely more than implied. Hence, although dramatic original Greek text was [illegible] Pasolini made his own choices [illegible] dramatically.

The interweaving of sex and politics in Pasolini's thinking are embodied in the Oedipus story. The director despised what he felt was the hypocrisy of his father who, [illegible] and went to church, while despising what he felt was the [illegible] of his mother, who took no involvement in politics and never went to mass.

Pasolini's characters have no openly, even [illegible] displayed their love and problems before the audience of the screen.

FILM GUIDE

SUNDAY, DECEMBER 7

ROUDAKI HALL

7 pm **CLOSING SESSION and Presentation of The Babysitter** (France)

RADIO CITY CINEMA (Festival of Festivals Repeat)

10 am & 7 pm **Special Section** (France)
4 & 10 pm **Jacob the Liar** (West Germany)

RADIO CITY CINEMA (Special Presentations Repeat)

1 pm **Hearts and Minds** (United States)

PARAMOUNT CINEMA (Competition Repeat)

10 am & 4 pm **Swept Away** (Italy) — **The Hamster** (Yugoslavia)
1 & 7 pm **The First Step** (U.S.S.R.) — **A Steam Train Passes** (Australia)

PARAMOUNT CINEMA (Special Presentations Repeat)

10 pm **Hearts and Minds** (United States)

GOLDEN CITY CINEMA (A Tribute to François Truffaut)

10 am, 1 & 4 pm **L'Histoire D'Adele H.**

GOLDEN CITY CINEMA (The Cinema of Michelangelo Antonioni)

7 & 9 pm **Profession: Reporter**

POLIDOR CINEMA (Sir Charles Chaplin: The Humanistic Cinema)

10 am, 1 & 4 pm **Gentleman Tramp** (Netherlands)

POLIDOR CINEMA (Film-Making in Latin America)

7 & 9 pm **The Burning of Judas** (Venezuela)

CINEMONDE CINEMA (Iran's Future Film-Makers)

9 & 11 am **Delicate Balance — Jamaleh Oil Mill — Theme and Variation — A New Sound**

CINEMONDE CINEMA (An Anthology of Iranian Short Films)

1 & 3 pm **O, Guardian of the Gazelle — Purple Crayon — Grey City — Oriental Boy**

CINEMONDE CINEMA (International Challenge of "Art et Essai" Cinema)

5, 7:30 & 10 pm **Danger of Escape** (Switzerland)

DIRECTOR WHO OPENLY DISPLAYED HIS LIFE AND PROBLEMS ON THE SCREEN

By Terry Graham

BORN on the soil, yet not of the soil — this is the dilemma of modern man, according to the late Pier Paolo Pasolini.

Essentially, it was also the dilemma of the director himself. Born of an aristocratic father whom he hated and a peasant mother whom he loved, slain at the hand of a young male lover, Pasolini was a tissue of contradictions — "I have the whole of Italy in me," he exclaimed.

And, indeed, his espousal of doctrines (Catholicism wrestling with Marxism) and the breadth of his artistic expression (painter, poet, novelist, dramatist, cineast), composed the map of the mad genius which is his country today. He himself agreed that no Anglo Saxon critic could ever sort out the differences, that only an Italian could appreciate them.

His earliest influences were the poets Pascoli and Gramsci, the former leading him to the medium at the age of seven (he was already painting at four), the latter inspiring him in his teens to the notion of the peasant revolt — against exploitive materialism. He only went to film, guided more by Rossellini than anyone else, after working with the theatre on the one hand and writing criticism, like Truffaut, on the other.

His films were so ambiguous that one would be praised by the communists and cursed by the church, and the next would get the opposite reception.

Yet in all this welter of eclecti[cism] there flows one constant stream — Pasolini's love of the peasant. If [you] to resolve his politics with his 'mystics' and explain his sexual problems in terms of either (only Pasolini could make a 'sexual critique' of the bourgeoisie) [or] potential for salvation — in the primordial faith of the man attached to the soil. He searches for a 'naturalness' that [exists] 'man-made' form, whether prescribed [by] church, state or society.

The theme exists in his early [and] realistic works as well as his later [ad]ventures into his own thing.

Before he actually directed [a film] he wrote scenarios — among which [were] for Bolognini and one for Fellini (La [Notti] di Cabiria). Schooled in the theatre [he] turned only one of his plays into film ('Il Porcile') and one of his prose works ('Teorema'). He said the reason he didn't [do] more of his novels and short stories was simply that "it's a different medium. I'd have to tear it down structurally and rebuild it in film form."

The theatre was always close to him in his filming. "A play is nothing more than a long take," he declared. He wanted total control over the production, doing all his own scripts and picking his music and his locations. He was in Iran two

PASOLINI: 'I have the whole of Italy in me'

[...] and hooting. He [...] Ora Nuova.

[...]ected actors who were on [...] He despised most [...] in he felt he couldn't [...] time there always on [...] His [...] was Anna Magnani, [...] Maria Callas, who he accused of [...] actress with a set form [...]

[...] amateurs because [...] nature and would take to his [...] being fitted into his total con[...] get along well with Toto in [...] Uccellacci e Uccellini' ('Big Bird, Little Bird') and Silvana Mangano who 'understood immediately what I wanted because she is a natural actress'. He also picked Orson Welles as the type for the flamboyant director in 'La Ricotta', again because he was a natural.

Pasolini himself joined Mangano in 'Oedipus Rex', where she played the hero's mother-lover in the Sophocles story and the director played the High Priest. Besides appearing as thematically recurrent painter Giotto in 'Decameron', based on Boccaccio and evocative of the writer's quattrocento era, he played roles in two films of Carlo Lizzani, 'Il Gobbo' ('The Hunchback') and 'Requiescant' ('May They Rest').

In his rejection of slice-of-life realism, Pasolini steered away from the conventional inter-relationships between actors on screen. "My actors don't speak to each other; they speak to the camera," was his

(Continued on next page)

TOTO (left) gets a helping hand from Pasolini in "Little Birds, Big Birds'.

HAGHI Enjoyable: Vast knowledge about the film world.

FESTIVAL FACES

BEHIND THE SCENES – SOME OF THE PEOPLE WHO HELPED MAKE IT AN EXCITING EVENT

By Lloyd Miller

MOST of the guests at the festival this year — at least those I've talked to — have all wished to express their gratitude to the organizers for giving them the opportunity of attending "an exciting event".

A key figure is, no doubt, Hagir Enteghadi, the Festival Secretary-General, who has worked very hard to make this festival a valuable experience for all.

I don't believe he needs to be introduced. Everyone who has had the chance of talking with him appreciates his wit and wisdom as well as his vast knowledge about the film world. His connection with the cinema goes far into the past — actually to when he began working as film critic for different publications around the age of 16. Later on he got involved in film making and has several films to his credit.

Another person, who deserves to be mentioned, is Behrouz Beygom, the Festival Press Officer. Considering the demanding task of dealing with newsmen, I must admit Beygom has really managed to do a good job.

Beygom is a graduate of literature and a film critic from his youth. He is Chief Editor of the monthly magazine "Cinema 58" and, like Enteghadi, has also made several films.

Everyone else has got to know Festival Deputy Secretary-General, Françoise Rothschild, thanks her calm and charming personality and her efficiency in her job. It's very likely that the hostesses were one from during the festival, because she has been spending her days and nights taking care of the many details and occasional problems of the festival guests.

Françoise is Swiss and married to an Iranian. She speaks fluent French, Italian, English, German and Persian and when she applied for the job of festival secretary a few years ago, her qualifications put her way ahead of everyone else.

"The transportation, ticket service and hostesses who have worked so hard to assure that things run as smoothly as possible at the festival, are part of the Iranian Centre for International Conferences (ICIC) — an organization headed by Dr. Mehdi Bushehri which hosts every international event in the country.

Secretary-General of ICIC, Taqi Emami, who has been coordinating activities from his office at the Inter-Continental Hotel says:

"Before every conference we make a concise study of what languages are spoken by the guests, what their transport needs will be and when they will arrive in Tehran. Then we prepare ourselves accordingly in order to do the best possible job of serving the guests."

The hostesses are employed on a part-time basis according to the events and the needs of that conference or festival, Emami explains. They are chosen from among 4,000 residents staff members.

"Our hostesses are highly educated and very well travelled. They speak from two to five languages and have a basic understanding of different cultures as well as various fields of study. We have sometimes two or three conferences a month, either in Tehran, Shiraz, Isfahan, Mashad or other places", Emami continues.

Some guests have noted the transport problem during the festival, although I feel that the problem is more connected with the traffic situation in Tehran than the noble efforts of ICIC and the festival.

Emami states that "the VIP guests are given their own cars and for the other guests we have worked out a transport service which goes from the Royal Tehran Hilton to Roudaki Hall and back, making a stop at every location used for the festival events. We try to keep 14 buses moving on this route every seven minutes. If we were to give each guest a personal car, we would be adding over 300 cars to the already congested streets."

Asemeh Ghadimi, head of the hostesses at the Hilton, notes that hostesses are chosen from the files at the centre according to the language needs of an event and most of them work for the joy of it. She adds "we occasionally have problems with guests who may lose a suitcase or have other problems, but we do all we can to calmly solve any difficulties which come up".

A good example of the type of hostesses working for the festival is Mahshid Eshraqi, who is very conscientious, serious and intelligent. Mahshid has been a hostess at the festival for three years running and says she loves her work.

"I can't call this work", Mahshid says, "but a joy and educational experience". "I like the variety and vision that my job at the centre offers us and I must admit I've learned a lot from the different conferences I've worked for so far".

Mahshid, 22, graduated from the Tehran National University in psychology and has a background in arts as well. She speaks three languages and stands out in a crowd, very much resembling a Greek goddess with her polish pose and sophisticated sensitivity.

FESTIVAL UNDERSCORES CINEMA'S PASSAGE INTO A NEW ERA

BY Terry Graham

WHEN the director of the festival's opening night film stated in an interview that "realism is a dead end" the tone was set for an interesting parade of art works and experiments.

Youthful Richard Patterson had been attracted to the subject of his 'Gentleman Tramp' because of Charlie Chaplin's humanity, transcending literal realism and striking straight at the hearts of his audience.

The fact that we are entering a new era in the art of the cinema has been underscored by the festival in its two new informational programmes: the Special Presentations, focussing on feature-length documentaries, and the Challenge du Cinema d'Art et d'Essai, honouring films which attempt to 'uplift' their viewers rather than excite their spectators' most basic drives.

Fantasy was the nerve that was tickled in such competition films as 'Eliza's Horoscope' from Canada, 'The Man Who Would Be King' from the United States, and 'Metamorphosis' from Sweden.

A potshot was even taken at literal realism by such films as the U.S.'s 'The Reincarnation of Peter Proud' and 'Law and Disorder', Italy's 'My Friends' and 'Virtue and Magic', and Switzerland's 'The Wonderful Crook' ('Pas Si Mechant Que Ca').

The accent was on the positive possibilities of humanity in Hungary's 'Long Expectation', Sweden's 'The Last Adventure', and the U.S.S.R.'s 'The First Step'. Even more trade-oriented ventures had a spice that seasoned the bland dish of commerce, as in Brazil's 'Desire', Iran's 'The Beehive' and France's 'La Babysitter', while a twist on the lemon peel of conventional expectations is given in Iran's 'Ghazal' and Brazil's 'The Love Lesson'.

The documentaries, true to Patterson's dictum, were 'uplifting', sometimes inspiring, sometimes chastening. Vietnam was not only the critical subject of the U.S. film 'Hearts and Minds' but cropped up in such an unlikely work as the art film, Italy's 'Violence and the Pieta', which also touched on another subject, the mystical, when reflecting on Michelangelo's last Pieta's, vague and roughly formed like mysteries looming out of gods. The virtue of tradition over technology showed the gods in a Polynesian environment embattled by the tourist trade in Italy's 'Brother Sea'.

Orson Welles in a Franco-Iranian co-production, 'F for Fake', showed how all humanity can be fooled some of the time, while Denmark's 'Good and Evil' demonstrated in a series of psycho-dramas how some of us can get fooled all the time. The human common denominator was the positive theme of Iran's Asian Games commemorative, 'See You Again' and the U.S.'s 'The Other Side of the Sky', recounting the exchange of views and feelings between Shirley MacLaine and the women they visited in China. Two United Kingdom-sponsored productions on American subjects, 'James Dean, the First American Teenager' and 'Brother, Can You Spare a Dime' showed cinema's role of fantasy in different generations.

The U.S.'s 'The Animal Within' dramatised Darwin's theory of evolution and Robert Ardrey's 'naked ape' thesis, and warned its audience to control the self-destructiveness within us which is patently 'non-animal', while the inquiring audience was afforded an intimate chat with a distinguished film maker and artist in 'Three Scenes with Ingmar Bergman', then got the big picture from a programme of human cooperation on a mass scale in 'The Chinese People's Postal Service'.

While raw adventure was the theme of Japan's 'Bullet Train' and the most tender possibilities lurking in the strength of tradition in the rabbi of Canada's 'Lies My Father Told Me' amongst the competition films, other insights came out of an intriguing selection of shorts with each competing feature presentation, such as Russia's animated tale for children, 'The Heron and the Crane', the slice of traditional life in Egypt's 'The Sandwich', the exaltation of traditional architecture in nothing so practical as a public bath in Iran's 'A Glimpse of the Past', and the recreation of the history that lies behind great architecture in India's 'The Legend That Is Chittor'.

The issue of whether traditional thinking was consistent with human considerations got warm treatment on both sides of the question in both the Festival of Festivals and the Challenge du Cinema d'Art et d'Essai. Such Challenge films as Cameroon's "Muna Moto', Senegal's 'Njangaan' and Portugal's 'A Promessa', attacked the establishment of tradition, while 'Pirosmani' from the U.S.S.R.'s Georgian Republic was a series of magnificent icons telling the tale of a traditional painter who lived a life of saintly generosity and detachment. In a special showing to commemorate the late Pier Paolo Pasolini, 'Oedipus Rex' attempted to reconstruct a mythic tradition for Westerners.

The plight of the individual in society was the theme of such richly contrasting contributions as West Germany's 'The Enigma of Kaspar Hauser', showing how modern civilisation reduces the human phenomenon to a dissection of the brain, and the U.S.'s 'Legacy', devoted to the intense expressions of an anomic woman in that very traditionless society. On the other hand, the sheer story-telling craftsmanship of the cinema was the pleasure of such well-told yarns as Holland's 'Melancholy Tales', in the short-but-sweet-story format, and Poland's 'The Land of Promise', a 19th-century novel set to larger-than-life film by the incomparable Wajda.

The Latin American retrospective showed us the widest breadth of contrast in cinema's potential of expression in the microcosm of one cultural area, while the programmes devoted to Chaplin, Antonioni and Truffaut, gave us insight into how the thinking and technique of great artists of the medium evolve along the path of mastery of the craft.

But the films were only part of the story. The presence of distinguished personalities provided inspiration in flesh and blood, stepping out of the celluloid to show that there are warmly human motivations behind the technology.

SEASON 1975-76

the

tehran symphony orchestra

Performs

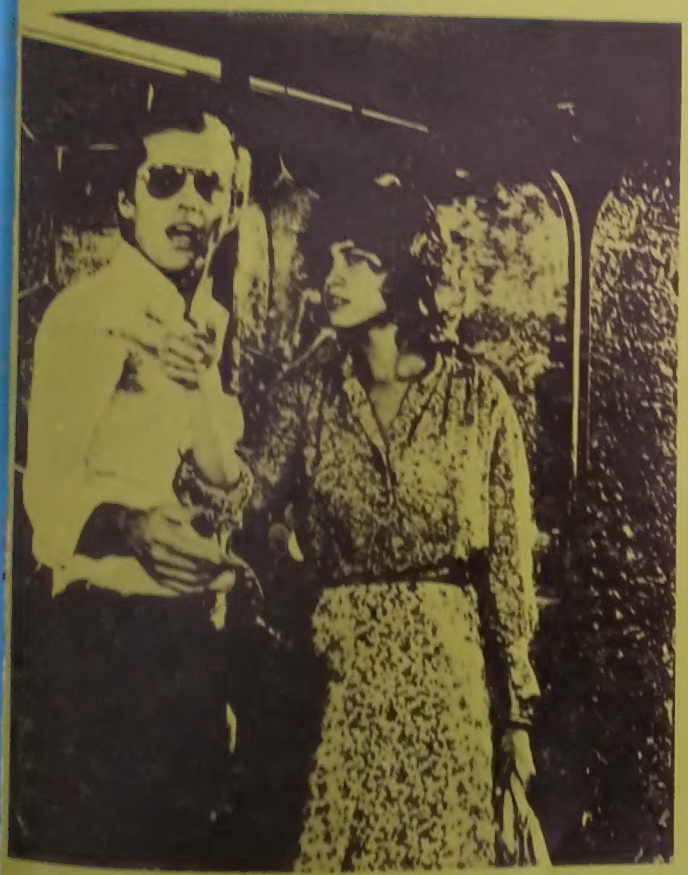
at the

Roudaki Hall

December 10/11	Werner Andreas Albert	Conductor	Ostover	Esquisse Symphonique Iranienne (World Premiere)	Hindemith "Maths der Maler", Symphony
	Vera Soukupova	Mezzo Soprano	Mahler	Kindertotenlieder	
December 17/18	Farhad Mechkat	Conductor	Dolatshahi	New Work (World Premiere)	Stravinsky Symphony in C
	Pierre Fournier	Cello	Haydn	Cello Concerto	
January 7/8 1976	Farhad Mechkat	Conductor	Webern	Passacaglia	Ravel Piano Concerto
	Philippe Entremont	Piano	Mozart	Piano Concerto Nr. 21	Ravel "La Valse"
January 21/22	Alun Francis	Conductor	Shostakovich	Festive Overture	Elgar Symphony Nr. 1
	Michel Béroff	Piano	Prokofiev	Piano Concerto Nr. 3	
February 4/5	Gianluigi Gelmetti	Conductor	Beethoven	Overture	Beethoven Symphony Nr. 6 "Pastoral"
	Medlik Assatourians	Piano	Beethoven	Piano Concerto Nr. 3	
February 18/19	Farshad Senjari	Conductor	Hummel	Mandolin Concerto	Schoenberg "Pelleas and Melisande"
	Giuseppe Anedda	Mandolin	Pergolesi	Mandolin Concerto	
March 3/4	Farhad Mechkat	Conductor	Mozart	Clarinet Concerto	Mahler Symphony Nr. 9
	Mohammad Ehtemam	Clarinet			
March 17/18	Farhad Mechkat	Conductor	Debussy	Prélude à l'après-midi d'un faune	Bartok Concerto for Orchestra
	William McKinney	Tenor	Britten	Serenade for Tenor, Horn and Strings	
	Joseph Szczegolski	Horn			
April 7/8	Farshad Senjari	Conductor	Bach	Brandenburg Concerto Nr. 4	Dvorak Symphony "From the New World"
	Karlheinz Franke	Violin	Mozart	Violin Concerto Nr. 3	
April 21/22	Otokar Trhlik	Conductor		Overture	Dvorak Symphony Nr. 7
	Rhondda Gillespie	Piano	Macdowell	Piano Concerto Nr. 2	
May 5/6	Ali Rahbari	Conductor	Wagner	"Tannhauser" Overture	Beethoven Symphony Nr. 7
May 19/20	Jo van Diederen	Conductor		"All Viennese Evening"	
	Ursula Farr	Soprano			
June 2/3	Farhad Mechkat	Conductor	Tchaikovsky	Violin Concerto	Strauss "Ein Heldenleben"
	Josef Sivo	Violin			
June 16/17	Farhad Mechkat	Conductor	Webern	6 Pieces for Orchestra	Prokofiev

Cinema 54 Dec. 7 11

7th TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



PROFESSION:
Reporter

حرفه : خبرنگار

اثر : میکل آنجلو آنتونیونی

A GENTLEMAN TRAMP

ولگرد آقا

اثر : ریچارد پاترسون